SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

50 ANNI DI PROFONDO ROSSO

INTERVISTA ESCLUSIVA A DARIO ARGENTO & GOBLIN

PATTO
JAZZ, ROCK & BLUES

CORDE OBLIQUE
MUSICA, ARTE, BELLEZZA

ROUGE
SFUMATURE DI JAZZ

MIKE RATLEDGE
IN MEMORY...

ECHOLYN
NUOVO ALBUM

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
STORIE INVISIBILI

STEVEN WILSON
OTTAVO SIGILLO

HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN UK - 2

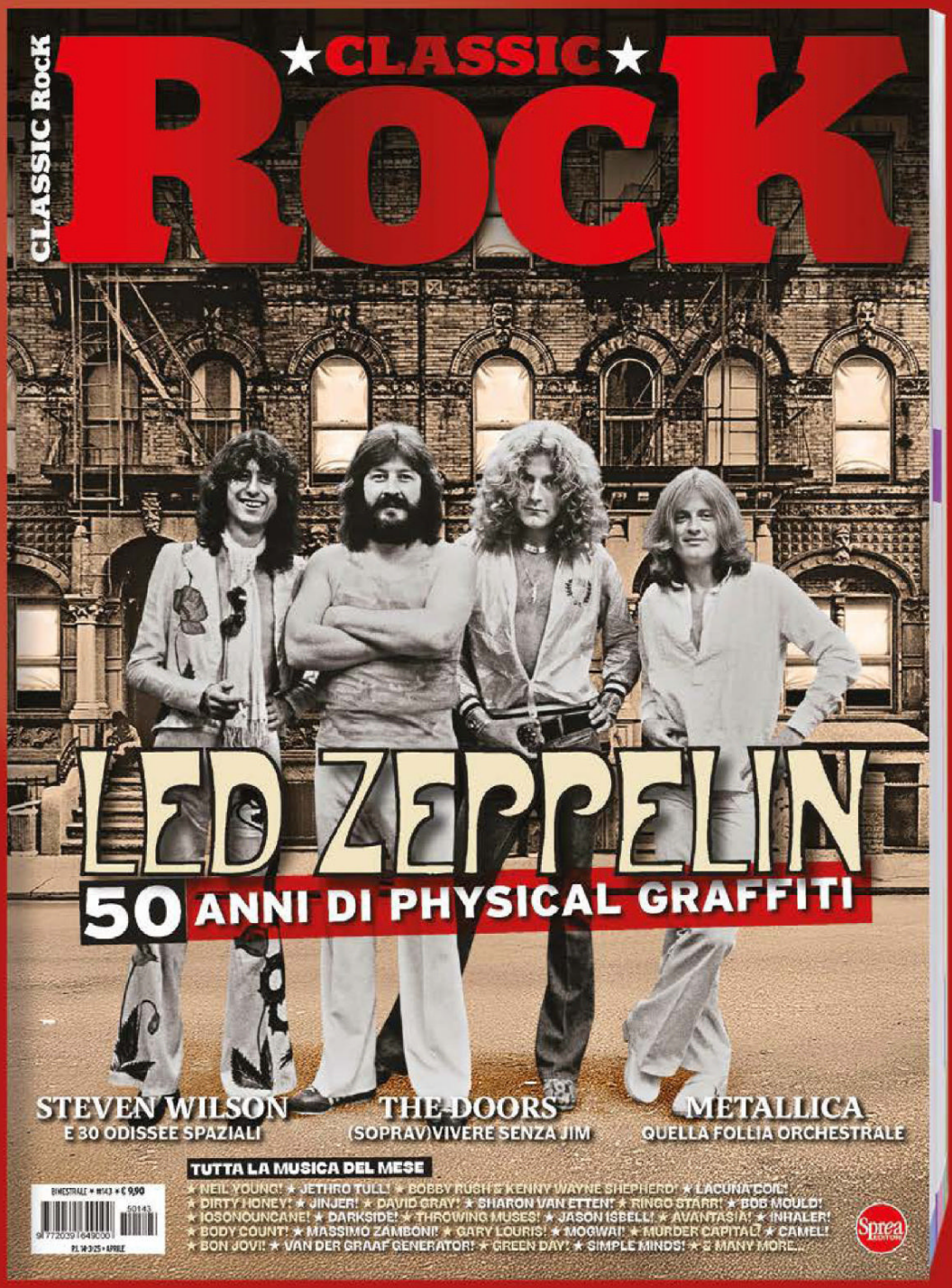
+ CHRIS SQUIRE: FISH OUT OF WATER × KARMAKANIC × KANSAS × SYD BARRETT × ED UNITSKY × DIEGO BANCHERO TRIO

Sprea EDITORI

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO/149/A.P./2016 ART.1 COMMA1 – S/NA.
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F+ PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

IN EDICOLA

OGNI 15 DEL MESE



Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 12 del mese

WELCOME

E 59!

F. DESMAELE

Siamo sempre più vicini a tagliare il traguardo dei dieci anni di vita. Come lo festeggeremo? Vedremo insieme. Una trasmissione radio incentrata su questo compleanno? Un numero speciale, anche se non per forza in concomitanza con la data esatta? D'altronde il numero 1 uscì a giugno 2015, unica volta in un mese pari, e rimase in edicola non per i soliti due mesi bensì per tre, visto che il numero 2 arrivò a settembre, inaugurando le date di uscita nei mesi dispari dell'anno.

Inizio questo editoriale salutando l'ingresso di Alessia Gugliotta nella squadra Sprea, che ci supporterà nel cammino della nostra rivista. Benvenuta Alessia…

Solito avvertimento: supportiamo i giornalai, ma se avete troppi problemi nella ricerca di «Prog Italia»: A-B-B-O-N-A-T-E-V-I!!!
Il link dove farlo è il seguente: www.sprea.it/prog.

«Prog Italia» 59 in radio su *Progressivamente*
Lunedì 24 marzo io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 59 durante una nuova puntata di *Progressivamente*. Dove e quando? Su Radio Centro Idea Digital Network con un viaggio sonoro-temporale tra passato e presente. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 e il venerdì dalle 14 alle 16 sul DAB (emmedab C10, Roma, e C9, Frosinone e Latina), quindi sul nuovo sistema di radio digitale presente in tutte le auto dal 2018 in poi, e in streaming su radiocentroidea.com – whatsapp diretta: 379 188 0880. Sul sito della radio si trovano i podcast delle puntate precedenti rispetto a questa presentazione.

***Profondo rosso* fa ancora paura?**
Il classico a tinte noir segna nel 1975 il debutto della storica collaborazione tra **Dario Argento**, la rock star dei registi italiani, e gli esordienti **Goblin**, band prog che con un disco registrato in appena tre giorni ottiene quello che non era mai riuscito a nessun gruppo rock: avere contemporaneamente album e singolo al primo posto delle classifiche italiane. Ecco la storia del "giallo" più iconico e della colonna sonora che ha creato un nuovo stile nella musica da film. Emozione incredibile per tutti noi: cinquant'anni dopo siamo riusciti a riunire Dario e Claudio nello studio di registrazione dove si "materializzò" la colonna sonora di quel capolavoro assoluto. Sembrava impossibile invece ci siamo riusciti e nella coverstory trovate il resoconto dello storico incontro, completo di un resoconto fotografico "importante". Il tutto è accompagnato da una copertina che "spacca" e che si sposa adeguatamente al film e alla colonna sonora.

Cineconcerto con «Prog Italia»
Il 6 e 7 aprile al Forum Theatre (piazza Euclide n. 34 a Roma) i **Claudio Simonetti's Goblin** eseguiranno la colonna sonora dal vivo durante la proiezione di *Profondo rosso*. Noi saremo presenti al cineconcerto e ci farà piacere incontrarvi…

«Prog Italia» 59 è dedicato alla memoria di Michael Roland Ratledge (Maidstone, 6 maggio 1943 – Canterbury, 5 febbraio 2025).
Il tempo scorre inevitabilmente e anche i musicisti se ne vanno seguendo il corso naturale delle cose, almeno nella maggior parte dei casi. Di alcuni mi dispiace sicuramente di più di altri, magari perché la loro sensibilità artistica era più vicina alla mia… come nel caso di Mike, tastierista, compositore e una delle colonne dei Soft Machine. Quando muore un artista si perde sempre qualcosa d'intenso, se è un artista vero. Non serve che sia un grande nome, popolare o in cima alle classifiche. L'arte non si misura col successo.

La musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.org

Hai un pensiero, una richiesta, una critica che vorresti condividere con noi?
Scrivici a: prog@stonemusic.it

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi

ALI PROFUMATE

Il basilico che stava per morire
ha fatto foglie larghe
come pergamene
note appena nate.
Dalla pizzeria sotto casa
le guardano
e le vorrebbero rubare.
Ma il basilico che stava per morire
ha fatto foglie larghe
finalmente sanno dove andare.

Viola Nocenzi

Sembrano un ventaglio
ali profumate
come pergamene
di compassione
piene.

SOMMARIO

#59 · PROG ITALIA

5 **BANCO DEL MUTUO SOCCORSO**
Trilogia ultima fermata – parte 1

12 **COVERSTORY PROFONDO ROSSO 50**
Il giallo in rosso!

34 **MIKE RATLEDGE**
Inventore di un suono

36 **STEVEN WILSON**
L'ottavo sigillo

46 **ED UNITSKY**
Immaginazione senza confini

52 **PATTO**
Jazz, rock e altre storie

62 **SYD BARRETT**
Gemme sonore

70 **PREMIO FRANCESCO DI GIACOMO**
Finalmente BIG!

72 **ECHOLYN**
Tempo al tempo

77 **ROUGE**
Sfumature di jazz "rosso"

80 **CORDE OBLIQUE**
Musica, arte e bellezza

84 **JONAS REINGOLD**
Nuovo album e intervista

88 **HARD ROCK UNDERGROUND**
Made in UK 2

96 **DIEGO BANCHERO**
Oltre il dark prog

99 **CHRIS SQUIRE**
Fish out of Water

108 **KANSAS**
Song for America/Masque

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

TRILOGIA
ULTIMA FERMATA

Prima parte

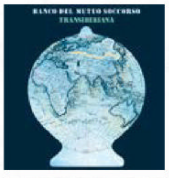
Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Pierluigi Di Pietro**

STORIE INVISIBILI conclude la trilogia del **Banco del Mutuo Soccorso** sull'esistenza umana. Dopo TRANSIBERIANA e ORLANDO: LE FORME DELL'AMORE, legati a forme complesse e articolate, arriva, quasi inaspettatamente, un album di canzoni. D'altronde non è la prima volta che **Vittorio Nocenzi** cambia visione in funzione delle emozioni da trasmettere, non ha paura di provare linguaggi spiazzanti, come capitò anche quando con lui c'erano Gianni, Francesco, Rodolfo, Renato, Pierluigi & Co.

Oggi la rinnovata formazione del gruppo, ormai stabile tranne che per il cambio di batterista, propone un approccio meno complesso rispetto ai primi due capitoli della trilogia, che ha la medesima urgenza espressiva del passato (la voglia di tirar fuori un multiforme universo artistico non è cambiata) ma ha bisogno di andare oltre quanto già fatto. È un percorso impervio quando ti chiami **BMS** e la tua storia è disseminata di capolavori. Il gruppo ha scelto coscientemente una via difficile ma la voglia di osare non è mai mancata a **Vittorio Nocenzi**.
Per capire fino in fondo l'anima dei dodici brani di STORIE INVISIBILI ho fatto raccontare a lui come è stato arrivare al capolinea di questa trilogia.

La foto di copertina è di Vittorio Nocenzi.

Copertine dei primi due capitoli della trilogia: TRANSIBERIANA e ORLANDO: LE FORME DELL'AMORE.



Non è la prima volta che il BMS realizza un album di canzoni. Ne esiste uno del vostro passato che può essere accostato a STORIE INVISIBILI?

Me ne vengono in mente due: Il 13 (1994) e CANTO DI PRIMAVERA (1979). Non per i contenuti dei testi, in quanto credo che la trilogia sia originale come contenuti poetici. Non avevamo mai raccontato un lungo viaggio pieno di imprevisti (TRANSIBERIANA), né cantato per intero un poema epico come l'*Orlando Furioso*, evocandone quasi tutti i personaggi principali, e nemmeno narrato dodici storie di vita quotidiana… situazioni normali, quindi invisibili. Due di queste sono anche legate a fatti storici epocali: la cacciata dei Mori dalla Spagna nel XV secolo e la Rivoluzione russa del 1917.
Pensando alla musica del nuovo album, quindi alla varietà dei brani, ritengo che possano esistere delle analogie compositive con quei due dischi. Mi spiego meglio. Nel primo si alternano pop song e brani progressive, nella ricerca della sintesi tra i due modi di scrittura. Creare una song significa adoperare una Polaroid anziché una macchina fotografica complessa, più idonea per scattare una immagine costruita in studio con la ricerca di luci quasi teatrali. La Polaroid, invece, è uno scatto fotografico più essenziale, più adatto ed efficace per avere una documentazione "istantanea", che catturi il momento specifico di una persona o di un luogo, qualcosa che sia manifesto, quindi sintetico e contemporaneamente rappresentativo. La Polaroid va usata per un'immagine-sintesi il più immediata possibile! E per raccontare le "storie invisibili" avevamo proprio bisogno di questa forza espressiva… essenziale, rapida però non superficiale. La forma canzone era l'ideale. Anche in CANTO DI PRIMAVERA si alternano i due mondi: da una parte il prog di *Sono io la bestia* e degli strumentali (*Ciclo* e *Circobanda*), dall'altra le song, tra cui ballate struggenti ed evocative come *Niente*, *E mi viene da pensare* e *Lungo il margine*. Concludendo sottolineerei l'ultima analogia. CANTO DI PRIMAVERA il Banco lo registra dopo il sinfonico DI TERRA, forse l'opera più difficile, quello che amo di più per i contenuti musicali… subito dopo un lavoro agli antipodi. Tanto era sinfonico DI TERRA quanto era ispirato alla musica etnica l'album successivo.
Oggi ancora una volta il Banco passa da un estremo all'altro. STORIE INVISIBILI, racconti di gente normale, viene registrato dopo ORLANDO: LE FORME DELL'AMORE, ispirato a *L'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, poema capolavoro del Rinascimento italiano. Il coraggio di sperimentare è un po' la firma della band, ricercando nuove prove da affrontare cre-

ativamente. Per fare questo ci vuole sempre coraggio, determinazione e soprattutto grande coerenza…

UN'IDEA CHE NON PUOI FERMARE (2014) simboleggiava un punto e a capo, la volontà di andare avanti partendo da quanto realizzato precedentemente (un po' "senza memoria non c'è futuro"). TRANSIBERIANA e ORLANDO: LE FORME DELL'AMORE rappresentavano la ripartenza vera, primi lavori in studio dopo IL 13. STORIE INVISIBILI è il terzo capitolo di una trilogia sull'esistenza umana, argomento caro al BMS. Siamo arrivati alla conclusione di un viaggio?

Al contrario: abbiamo fatto rialzare il passaggio a livello chiuso dal destino, per liberare di nuovo le rotaie sulle quali viaggiare da qui in avanti. Il programma del Banco sta tutto in quel titolo: UN'IDEA CHE NON PUOI FERMARE…

Parliamo del concept generale della trilogia…

L'idea nasce nel 2015. Fu un periodo durissimo con la scomparsa di **Francesco Di Giacomo** (21 febbraio 2014) e **Rodolfo Maltese** (3 ottobre 2015), dopo l'emorragia cerebrale che mi colpì (28 luglio 2015)… il Banco fu da tutti dato per finito. La sua storia, invece, è destinata a rinnovarsi perché quando il destino sembra accanirsi contro di te può succedere che con una mano ti toglie e con l'altra ti dà. Così è stato per me. Guarito completamente ho scoperto l'*alter ego* musicale in Michelangelo, mio terzo figlio. Padre e figlio si sono ritrovati a scrivere a quattro mani tutta la musica dei primi due capitoli della trilogia come se l'avessero sempre fatto. La stesso è successo con la scrittura dei testi insieme a **Paolo Logli**, sceneggiatore e romanziere di talento, amico di vecchia data del Banco, alla naturalezza dettata da quella che Goethe definiva "affinità elettiva". Così è capitato anche per STORIE INVISIBILI. Un paletto centrale a cui riferirsi per i nuovi lavori è la necessità di evitare, assolutamente, l'imitazione di se stessi, di fare il verso al Banco del Mutuo Soccorso, di produrre opere frutto di calcoli, di piani razionalizzanti, cioè "pensati" più che "sentiti".

In una parola doveva esserci assolutamente la "verità di ispirazione", novità e allo stesso tempo ripresa del cammino storico, il bisogno e la voglia di scrivere ancora e di esprimere sentimenti da trasformare in suoni e parole, come del resto il Banco ha sempre fatto. Il piano concettuale ancora centrale, mai trascurato, ma senza permettergli di soffocare il lato istintivo, viscerale, inconscio. È stato così che è nata l'idea di scrivere una trilogia dedicata all'esistenza umana, fatta di ordinarietà e di metafisico, concretezza e idealismo! Ora sembra non esserci più spazio per la dimensione spirituale, tutto è trasferito sul piano dell'interesse e del calcolo economico, dimenticando però che la parte più importante di ognuno di noi è quella cosa che chiamiamo "anima", cioè l'insieme dei nostri desideri, dei nostri sogni e speranze, dei nostri ideali e non dei nostri conti correnti! "Io, sotto questa colata implacabile di cemento, arida e mefitica, sotto questa globalizzazione progettata e realizzata dalla finanza, sento che sta ricrescendo erba verde, nuova linfa, sento che la gente chiede di nuovo idee, sentimenti e prospettive a misura d'uomo. Viviamo in un mondo sempre più complicato, dove è urgente trovare un posto anche per la nostra parte più importante: l'anima!". Allora ecco nascere con prepotenza la voglia di progettare un racconto più ampio del solito, come tre album collegati uno all'altro, in modo da formare un quadro unico, articolato in altrettante parti ben distinte eppure fortemente collegate fra loro.

«Il coraggio di sperimentare è un po' la firma della band, ricercando nuove prove da affrontare creativamente»

La formazione del Banco di STORIE INVISIBILI.

Un percorso solo apparentemente concettuale, perché poi è sempre il "come" che rende possibile realizzare adeguatamente un progetto oppure no. Ecco, quindi, la necessità dei "paletti", ovvero riferimenti imprescindibili, il primo dei quali doveva essere la "autenticità": qualunque idea doveva appartenere veramente ai musicisti del Banco, non solo un pretesto espressivo… i testi e la musica dovevano esprimere le loro idee esistenziali, metafore che appartenessero realmente al loro sentire, al loro modo di vivere e vedere le cose. Del resto la generazione a cui appartiene il Banco è l'onda lunga del 1968, che cerca costantemente l'esplorazione dell'espressione in accezione del termine, senza cadere, però, in un "calcolo" eccessivo, evitando di soffocare l'istintualità, insomma sfuggendo la trasformazione della creatività, in prodotto finale attraverso la confezione. Questo, inevitabilmente, tradirebbe il punto di partenza principale: l'autenticità. È l'insieme di tutto ciò che ha generato la trilogia.

Vittorio e Michelangelo Nocenzi nella "sala della musica" nella casa di Vittorio a Genzano.

Michelangelo e Vittorio ormai collaborano stabilmente nel nuovo percorso del BMS.

INSIDE ALBUM
DODICI RACCONTI "NORMALI"

1) *Studenti*: è una storia che forse non è ancora avvenuta, ma della quale ci pare di cogliere i segni, tutte le volte che qualcuno, soprattutto i giovani, si rifiuta di prostrarsi alle logiche del potere. Nell'apatia di questo inizio secolo, che sembra avere ingoiato le anime di tutti, è una nuova ribellione che sta covando sotto le ceneri, sempre più inevitabile quanto più il sistema si disinteressa dei veri bisogni delle persone, per sostituirli con false illusioni e con l'ossessione del controllo. Il ritorno degli studenti oggi a occupare le scuole, non solo in Italia, ne è la prova.

2) Il mietitore: parla del millenario lavoro dei contadini per produrre il cibo che ha permesso a tutti noi di sopravvivere. La società attuale è arrivata a stravolgere questo significato primordiale e fondamentale: oggi chi lavora la terra è considerato (forse non detto esplicitamente, ma di sicuro sentito) come un individuo non al passo con i tempi, prigioniero del passato, insomma un mediocre destinato alla vita di seconda o terza fascia. E c'è qualcosa di più da dire: chi lavora la terra è vittima, da sempre, del grande commercio. L'agricoltura resta un lavoro non retribuito adeguatamente, sicuramente il contadino è uno sfruttato. Anche in questo caso l'attualità degli scioperi del *Popolo dei trattori* è nella mente di tutti…

«La generazione a cui appartiene il Banco è l'onda lunga del 1968, che cerca costantemente l'esplorazione dell'espressione»

3) Il Pittore: Caravaggio è raccontato come un pittore che trova la forza e la speranza per vivere descrivendo il mondo nei suoi dipinti. Anche se a qualcuno può sembrare solo, malinconico, non lo è per niente perché la luce, chiave di ogni suo quadro, è capace di evocare e fargli vedere un mondo stupendo: *La luce batte dove fiorisce la realtà*. Diceva Caravaggio: "La luce nella mia pittura valorizza i lati della realtà più interessanti, per me di maggior valore, anche emozionale". In fondo, è la storia di ogni artista, capace di cogliere un raggio di luce anche nella notte più buia, perché sa immaginare la bellezza… l'unica cosa davvero capace di cambiare il mondo.

4) Senza nuvole: l'amore fra due persone insieme da tanto tempo. E questo tempo, come un fiume carsico, pulsare discreto ma implacabile, scorre a fianco a loro, sotto di loro, e nonostante non risparmi le scivolate d'ala e le difficoltà, il tempo stesso rigenera l'amore, sostenendoci…

5) L'ultimo moro dell'Alhambra: rappresenta il destino di uno dei musulmani mandati via dalla Spagna alla fine della "reconquista" dei cristiani (il "decreto dell'Alhambra" risale al 1492). Ma loro vivevano in Andalusia ormai da 700 anni. Eppure vennero cacciati come stranieri, estranei a quella terra, a quei luoghi. E il nostro moro non capisce, perché lui è nato là, come suo padre e suo nonno! A chi non viene subito in mente quello che sta succedendo oggi a Gaza?

6) Non sono pazzo: narra la mortificazione che il sistema imperante nella nostra società infligge ogni giorno agli individui, considerati solo prodotti comuni o al massimo potenziali consumatori. Siamo tutti "prez-

zati" come merce da ipermercato. E quelli che si affidano al look trasgressivo per ribellarsi, non facciano finta di non sapere che non basta un atteggiamento alternativo per protestare. Non servono le ali griffate o le linguacce da ribelle per evitare di essere prezzati come prodotti liofilizzati. Essere contro non è una sfilata di moda e per cambiare il mondo non basta l'autotune.

7) La casa blu: la vicenda di un uomo sotto i bombardamenti russi in Ucraina. La narrazione è articolata in due linee parallele. Una, affidata alla mia voce (filtrata esaltando le armoniche del suono), è quella di un ipotetico cronista televisivo che descrive a grandi linee il mondo che c'era in quella terra martoriata, prima dell'aggressione russa: "C'erano gente e musica e poi… e poi niente, niente più…". La seconda linea è affidata a **Tony D'Alessio** che dà voce a un ucraino sotto i bombardamenti. Nel suo racconto si alternano flash di vita privata a distruzioni e crateri lasciati dai missili… "Lo vedi quel cratere, c'era una casa blu"… "Quegli alberi bruciati erano un bosco verde, ci andavo insieme a lei per stare soli un po'". L'anestetizzazione delle nostre reazioni emotive, causata dall'osceno spettacolo televisivo dei bombardamenti in diretta ogni giorno, ci ha forse fatto perdere ogni tipo di reazione affettiva ed emotiva? Ci siamo appiattiti in un ruolo di spettatori impotenti e passivi davanti a tanto scempio, fino al punto da autorizzare una delle vittime a chiederci: "Ma tu dov'eri mentre io gridavo, mentre io fuggivo?".

Formazione di STORIE INVISIBILI

Vittorio Nocenzi: tastiere, voce
Filippo Marcheggiani: chitarra, voce
Tony D'Alessio: voce
Michelangelo Nocenzi: tastiere
Marco Capozi: basso
Dario Esposito: batteria

8) Sarà ottobre: è una pagina della grande storia europea, ovvero la rivoluzione di ottobre in Russia (1917), quando la caduta dello zar portò alla nascita dell'URSS e alla liberazione dalla servitù della gleba di milioni di russi. Il Banco ha voluto dare voce a un ragazzo e una ragazza, che insieme scendono per strada sotto la neve, fra i dimostranti sul lungofiume, inseguendo ideali di libertà e uguaglianza sociale (per questo lui descrive la ragazza "vestita di utopia"), che verranno però disattesi dalla creazione dell'URSS, in cui dalla dittatura del proletariato si passò alla dittatura sul proletariato, disattendendo tutte le attese più idealiste ed egalitarie.

9) Cena di Natale: è un piccolo "mea culpa"! La nostra generazione ha rifiutato la tradizione come se fosse solo l'espressione di una logica conservatrice, reazionaria, e quindi da rimuovere e rifiutare. Ma spesso si è fatto di tutta l'erba un fascio, perché nella tradizione sono contenuti anche principi di solidarietà e di socialità, che abbiamo sostituito con i falsi valori del consumismo e dell'individualismo. Ad esempio il Natale rappresenta di più del simbolo, anche al di fuori di una visione teologica: racconta la ricerca della pace e del bene comune, come salvezza di tutti.

***10) Spiegami il cielo*:** un uomo per tutta la vita ha aspettato di poter incontrare gli alieni… ora che sono arrivati spera che portino le risposte alle sue domande. Invece con questo incontro arriva la coscienza della nostra "finita" piccolezza davanti all'universo, che non siamo capaci di capire fino in fondo. Il momento dell'incontro fisico tra l'uomo e l'extraterrestre, ascoltando il brano, si avverte chiaramente quando la musica passa dalla prima parte in Mi bemolle, un po' sognante, alla seconda in Do minore, che si presenta più atonale, con un cambio improvviso e inaspettato di andamento ritmico ed armonico.

11) Solo meraviglia: vive dello stupore e della tenerezza con cui un uomo maturo guarda un bambino, un nonno che vede il nipote scoprire il mondo con occhi affamati di conoscenza. Per un bambino ogni incontro è una meraviglia, ogni novità è un incanto. Tutti vorremmo che quell'incanto durasse per sempre, vorremmo risparmiare a quel piccolo le delusioni e i dolori che inevitabilmente incontrerà nel suo futuro. Ma lo sappiamo che è impossibile, e quindi ci facciamo riempire il cuore dalla meraviglia che brilla in quegli occhi, che forse non brilleranno più così innocenti e disponibili ver-

Da sinistra: Tony D'Alessio, Vittorio Nocenzi, Marco Capozi.

so la vita. Forse soltanto da bambini riusciamo a vivere con la vera innocenza.

12) Capo Horn: è il racconto delle lunghe assenze di un marinaio, che scavano barriere fra lui e la sua donna. Ma è anche la storia della nostra inevitabile urgenza di continuare a cercare: non sappiamo esattamente cosa ma non ne possiamo fare a meno. "Aria ferma, sul filo del mare, quanto mare, straniero e misterioso, così lungo sull'orizzonte. Che ci faccio qui, mentre piove sulle vele. A Capo Horn la notte ti spaventa, ti porta via, mentre a casa c'è qualcuno che mi aspetta, aspetta, aspetta me… aspettami, aspettami ancora". Nel vestito sonoro c'è un suono che non appare quasi mai in primo piano, ma per tutto il brano ne caratterizza l'umore: è il suono della forma d'onda emessa da un sintetizzatore, modulata di continuo fino a diventare una linea sonora curva, che ha la forza di evocare la distesa immensa dell'acqua dell'oceano Atlantico, quasi una superficie di piombo, apparentemente insensibile alle nostre esistenze ma che ne circonda, con la sua estensione, ogni attimo di vita… quella nostra vita immersa in una natura che ci mostra la sua forza ancestrale e primigenia.

Quanto tempo avete impiegato a realizzare l'album, dalle prime idee compositive alla masterizzazione? Come si è svolto il lavoro?

Nel dicembre 2023 ho iniziato a scrivere le prime battute musicali con Michelangelo. Era un orizzonte ancora *tabula rasa*… erano ricerche di dinamiche sonore che ci incuriosivano perché ancora non esplorate insieme. Forse il primo brano intuito è stato quello che oggi ha il titolo definitivo di *Studenti*. Sin dall'inizio ci siamo imposti di utilizzare delle catene di accordi iper semplici, quasi scandalosamente semplici, vedendo in che modo ci si poteva costruire sopra delle linee melodiche di qualità, che facessero diventare "diverse" anche queste serie molto usate. Su un accordo "basic" di DO+ ci si può cantare in maniera banale (il tutto allora non lo puoi salvare più) o, magari, se parti cantandoci sopra un DO+ la "nona" e poi la "sesta" tutto miracolosamente può illuminarsi di un'atmosfera comunicativa perché "semplice", ma contemporaneamente interessante e non scontata, perché arricchita da salti di intervalli vocali non usuali. Un punto basilare di partenza è stato, come per i due album precedenti, focalizzare definitivamente il concept della trilogia: album molto differenti fra loro ma profondamente uniti da un *fil rouge*. Poi però, come già avvenuto per TRANSIBERIANA e ORLANDO, dovevamo scegliere in modo inequivocabile il concept di questo terzo episodio, prima di iniziare a comporre la musica. Abbiamo deciso che avremmo puntato l'attenzione sulle storie invisibili, piccole eppure importanti pagine dell'intera esistenza umana. Altro punto basilare, è stata poi la scelta dello schema compositivo da utilizzare in questa nuova opera, ovvero scrivere in modo condensato, quasi immediato, così da cercare di catturare l'attimo del vivere quotidiano. Quindi per ottenere tale risultato non era utile, ad esempio, la struttura compositiva delle mini suite, articolata in diverse sezioni in cui si alternano numerosi temi conduttori e con una quasi maniacale attenzione ai particolari, insomma un lavoro molto ricercato e costruito! Scrivere in quel modo sarebbe stato tutto tranne che una sintesi guizzante, veritiera perché capace di catturare l'attimo fuggente. Come detto, ma è utile ribadire, da queste considerazioni ci è venuta l'idea di scattare foto usa e getta, velocissime nel catturare immagini ed emozioni ma altrettanto efficaci nel comunicarle. E l'unica struttura musicale compositiva che ti può dare questa possibilità "simil Polaroid" è "canzone": dopo un minuto, appena il tempo di cantare due strofe, ti ritrovi al chorus senza fronzoli di mezzo. Il chorus è il ritornello, il cuore della composizione, quella parte del brano destinato a restare nella memoria uditiva dell'ascoltatore! Questo approccio compositivo è stato molto importante creativamente per me e Michelangelo, come molto anche per Paolo Logli, però soprattutto per noi due. Il passare da una composizione musicale ampia, della durata di parecchi minuti, con la capacità di accogliere cambi di armonie e di ritmo spesso diametralmente opposte, a una struttura stretta di circa un minuto e mezzo, che doveva contenere emozione e commozione, oltre che contenuti profondi, è stata una grande sfida che abbiamo accettato e affrontato con determinazione…

Da destra: Filippo Marcheggiani, Michelangelo Nocenzi.

IL GIALLO IN ROSSO!

Profondo rosso segna nel 1975 il debutto della storica collaborazione tra **Dario Argento**, la rock star dei registi italiani, e gli esordienti **Goblin**, band prog che con un disco registrato in appena tre giorni ottiene quello che non era mai riuscito a nessun gruppo rock: avere contemporaneamente album e singolo al primo posto della hit parade italiana. Ecco la storia del "giallo" più iconico e della colonna sonora che ha creato un nuovo stile nella musica da film.

(1975-2025)

Testo: **Fabio Capuzzo**

Dario Argento torna al thrilling!

Martedì 10 settembre 1974 iniziano a Torino le riprese della nuova opera di **Dario Argento**. Sul ciak è indicato *La tigre dai denti a sciabola* ma si tratta di un titolo fittizio, un escamotage per confondere eventuali plagiatori, mentre la sceneggiatura è enigmaticamente intitolata *Chipsiomega*, le ultime tre lettere dell'alfabeto greco. Il film segna il ritorno del regista al "giallo", genere che aveva dichiarato di voler abbandonare dopo aver ultimato *4 mosche di velluto grigio* nel 1971. Argento con i suoi primi tre lungometraggi riteneva di aver esplorato compiutamente questo settore che, d'altro canto, risultava inflazionato da decine e decine di altri film che avevano tentato di imitare il suo stile. Nelle poche interviste rilasciate sul set, il regista dichiara di essere tornato al giallo "con nuove prospettive e con nuove idee. La linea estetica e stilistica differirà notevolmente da quella dei miei precedenti film. Ci sono dentro le ansie della mia infanzia, i ricordi della famiglia, della scuola, della prima serata a teatro. È una favola per bambini fatta da grandi. Lo spettatore si identificherà nella macchina da presa, lo porterò per mano a scoprire i fatti, i personaggi". Le riprese sul set si concludono dopo 11 settimane di lavorazione e Argento, effettuato il primo montaggio, affida la realizzazione delle musiche di *Profondo rosso*, così si chiama ormai ufficialmente il film, al compositore **Giorgio Gaslini**.

Il film, sin dal titolo, grafica e colonna sonora, era destinato a diventare uno dei classici fondamentali della cinematografia di tutti i tempi.

Dal jazz al prog

Gaslini, celebre musicista jazz italiano, diplomato al Conservatorio di Milano, compositore di musica contemporanea, sinfonica e autore di colonne sonore, è entrato nel progetto sin dalla preproduzione, avendo musicato il precedente film di Argento, *Le cinque giornate* (1973) e *La porta sul buio*, serie televisiva da lui prodotta e in parte diretta (quattro puntate su Rai 1, in onda a settembre

1973). Gaslini ha addirittura suggerito al regista che il protagonista sia un insegnante di jazz (e non un semplice studente di musica con una borsa di studio, come inizialmente previsto in sceneggiatura), un tocco autobiografico visto che il musicista era stato il primo docente di corsi jazz al conservatorio di Santa Cecilia. Argento si reca negli studi Ortophonic di piazza Euclide a Roma (fondati nel 1969 da Ennio Morricone, Armando Trovaioli, Luis Bacalov e Piero Piccioni) per ascoltare i brani che Gaslini ha registrato nella prima sessione di incisione, tenutasi l'11 febbraio

1975. Rimane soddisfatto della ninna nanna *School at Night*, degli interventi jazz e di *Gianna*, realizzato per la protagonista femminile, ma ritiene poco coinvolgenti altri brani orchestrali. Mancano poi i temi principali e il regista insiste per poterli ascoltare, ottenendo solo delle improvvisazioni jazz al pianoforte che lo fanno esasperare. Argento si è ormai convinto che il film necessiti di sonorità più aggressive e moderne, in linea con le immagini. Ha in mente il rock espressionista di **Pink Floyd**, **Emerson Lake & Palmer**, **Genesis** e la suite *Tubular Bells* di **Mike Oldfield**. Lo spiega

Dario Argento e i Goblin negli studi Ortophonic per la registrazione della colonna sonora di *Suspiria* nel novembre del 1976.

«*Profondo rosso* è il brano manifesto dei Goblin, per la sua grandiosità e per tutto quello che ci ha dato»

Fabio Pignatelli

Alcune edizioni del 45 di *Profondo rosso*: tedesca (Ariola 16860 AT), 1976; olandese (CNR 144.508), 1975; inglese (Mutant BM-025A), 2024; jukebox con copertina speciale (Cinevox JB 646), 1975.

a Gaslini, ma il compositore si rifiuta di riarrangiare la partitura e di dedicare ulteriore tempo alla colonna sonora, avendo già fissato impegni concertistici che non può rinviare. Manca meno di un mese all'uscita nelle sale del film, come da accordi con la Rizzoli Film e la Cineriz, così Argento chiede a **Carlo Bixio**, manager della Bixio, l'editore musicale del film, di contattare gli artisti rock a cui ha pensato. Bixio, visti i tempi strettissimi e i costi elevati dell'operazione che sarebbero totalmente a carico dell'editore musicale, propone al regista di ascoltare i brani di un album ancora inedito (CHERRY FIVE che verrà pubblicato solamente nel gennaio del 1976), inciso da un gruppo totalmente sconosciuto: i Goblin.

Oliver? Goblin!

I Goblin sono l'evoluzione degli Oliver, una band formata nel 1973 dal tastierista **Claudio Simonetti** e dal chitarrista **Massimo Morante**, a cui si erano presto aggiunti il bassista **Fabio Pignatelli** e il batterista **Carlo Bordini**. Completata la line-up con il cantante americano **Clive Haynes**, il quintetto aveva inciso alcuni demo, riuscendo, grazie all'interesse di **Enrico Simonetti**, padre di Claudio, a entrare in contatto con la Bixio, proprietaria della Cinevox, etichetta discografica specializzata nelle colonne sonore. Gli Oliver, diventati Goblin già nel febbraio del 1974, vengono impiegati dalla Bixio come turnisti per l'esecuzione delle musiche di alcune pellicole e contemporaneamente registrano i brani per il loro album d'esordio, sostituendo Haynes con **Tony Tartarini**, ex cantante de **L'Uovo di Colombo**. Proprio in vista della pubblicazione di quest'album, il "complesso Goblin" firma in data 30 ottobre 1974 il contratto con l'etichetta, che lo obbliga, in qualità di "complesso vocale-strumentale e solistico", a registrare non solo i pezzi per almeno un 45 giri a nome proprio, ma fino a settantadue brani in veste di turnisti. Bordini ritiene il contratto troppo stringente e il 5 dicembre chiede di essere liberato da quel vincolo, autorizzando l'etichetta ad avvalersi delle registrazioni effettuate fino a quella data. Nonostante dichiari di voler continuare a suonare con la band, viene immediatamente sostituito da **Walter Martino**, amico di Simonetti. Martino, ex **Il ritratto di Dorian Gray** e **La Reale Accademia di Musica**, firma il contratto il 6 dicembre 1974. Nel febbraio del 1975 la band (Simonetti, Morante, Pignatelli, Martino, Tartarini) è impegnata nelle registrazioni di tre colonne sonore per conto della Bixio.

Variazioni dell'etichetta del 45 giri italiano di *Profondo rosso*.

Wild Sessions

Argento assieme a **Daria Nicolodi**, attrice protagonista di *Profondo rosso* e sua nuova compagna, ascolta nello studio di Bixio le registrazioni dei Goblin e ne rimane fortemente impressionato. L'introduzione del brano *The Swan is a Murderer* è una folgorazione, tanto da decidere di utilizzare il demo per il trailer del film, a scapito della musica già registrata da Gaslini.

Bixio presenta i musicisti ad Argento, che li invita nella sua nuova casa, dove si è appena trasferito con Daria, ma che non ha ancora ottenuto l'allacciamento alla corrente elettrica. Alla luce delle candele e utilizzando un mangianastri a pile, fa ascoltare ai musicisti alcuni album per spiegare le sonorità che ricerca.

Carlo Bixio affida, quindi, ai Goblin l'esecuzione in chiave rock dei brani *Wild Session* e *Deep Shadows*, che Gaslini ha composto ma non ha ancora inciso. Il jazzista si limita a consegnare ai giovani musicisti (tutti poco più che ventenni) dei fogli con gli accordi base. Ricorda Pignatelli: "Gaslini ci portava melodie di otto misure, circa venti secondi, il minimo sindacale previsto dalla SIAE; con lui non abbiamo suonato nulla insieme, poi noi dovevamo tirare fuori un brano di quattro o cinque minuti! In pratica, tranne *Gianna* e *School at Night*, il resto dell'album lo abbiamo composto noi".

Il 18 febbraio i Goblin registrano *Wild Session* e *Deep Shadows* negli studi Ortophonic con il fonico **Giorgio Agazzi** e il recordista **Sandro Fois**. Il primo un brano jazz-rock a cui viene aggiunta l'introduzione tratta da *The Swan is a Murderer*. Il secondo viene in pratica riscritto, velocizzando e distorcendo il tema iniziale di Gaslini, mentre la seconda parte è tutta 'farina Goblin', con la band che prende spunto da due pezzi dei **Gentle Giant**: *The Advent Of Panurge*, *Edge Of Twilight*.

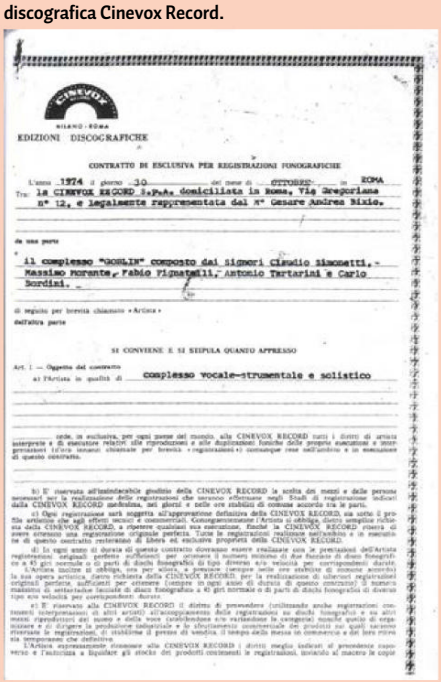
Il nuovo approccio soddisfa pienamente Argento, così Daria Nicolodi insiste perché venga concessa al gruppo la possibilità di comporre dei pezzi originali per il film. Mancano infat-

Alcune pubblicazioni estere di PROFONDO ROSSO: brasiliana promozionale (RCA Victor 205.4401) 1976; portoghese (Imavox IM-30.027) 1976; giapponese (EMI Odeon EOS 81107) 1977; australiana (Laser Records VXL1-4037) 1976; tedesca (Ariola 27387 OT) 1976.

Sotto: album tedesco e acetato Cinevox.

ti i tre temi principali dell'assassino, degli omicidi e della villa, **ma** il tempo a disposizione è limitatissimo. Pignatelli tira fuori dal cassetto (in cui l'aveva riposto nel 1971 dopo aver assistito al concerto dei **Jethro Tull** al teatro Brancaccio, tenuto il 2 febbraio per la promozione dell'imminente AQUALUNG, uscito il 19 marzo) un riff di chitarra acustica ispirato a *My God*, composto in ottave. Nella cantina di Simonetti all'EUR, i Goblin si mettono al lavoro su quell'idea. Morante scompone il riff e lo modifica suonandolo una misura in 7/4 e una in 8/4, Martino trova la linea melodica di sette note eseguita in 3/4 al Minimoog, Simonetti, infine, compone le parti di tastiera e ha l'intuizione di concludere il brano utilizzando le sonorità dell'organo. In due ore il pezzo è pronto e il gruppo, stremato, si addormenta sul posto.
La mattina seguente, il 21 febbraio, registrano *Profondo rosso* e per il tema si realizza un loop di sette minuti, inciso su dei metri di nastro incollato ad anello e tenuto in tensione dalle aste dei microfoni e quindi riregistrato su un multitraccia. Per il finale viene invece utilizzato l'organo costruito da **Vincenzo Mascioni**, che si trova proprio sopra gli studi Ortophonic (basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria). Nelle ore seguenti incidono *Mad Puppet*, una nuova versione di *Deep Shadows* e altri piccoli interventi. Quando è la volta di approntare il brano per gli omicidi, *Death Dies*, Simonetti e Martino lasciano gli studi di registrazione e si recano a Firenze per tenere un concerto. La band chiama in aiuto come turnisti i fratelli **Antonio** ed **Agostino Marangolo**, rispettivamente alle tastiere e alla batteria (entrambi ex Flea on the Honey, Porco cane/Flea, Etna), amici e musicisti con cui in passato hanno già collaborato e con loro approntano le versioni cinematografiche di *Death Dies*. Completate le registrazioni, i nastri vengono consegnati ad Argento che predispone il missaggio finale del film. Successivamente la band realizza una versione più strutturata di *Death Dies* con un arrangiamento pensato per la pubblicazione discografica. Ad effettuare la nuova registrazione vengono richiamati i fratelli Marangolo e non Simonetti e Martino. Gli sgarbi reciproci e i rapporti già tesi in precedenza tra musicisti particolarmente caparbi nel voler far prevalere il proprio punto di vista (di qui i continui litigi che hanno caratterizzato la storia dei Goblin), sfociano nella fuoriuscita dalla formazione di Simonetti e Martino, ufficializzata con una postilla al contratto datata 18 marzo 1975. I due ritengono che la band Simonetti-Cerri-Martino che hanno costituito con il bassista **Stefano Cerri**, figlio del chitarrista jazz Franco Cerri, possa avere maggiori chances di successo rispetto ai Goblin. Una scelta che si rivelerà quanto mai azzardata…

Prima e ultima pagina del contratto sottoscritto dai Goblin con l'etichetta discografica Cinevox Record.


CINEVOX
MILANO - ROMA
EDIZIONI DISCOGRAFICHE

CONTRATTO DI ESCLUSIVA PER REGISTRAZIONI FONOGRAFICHE

L'anno 1974 il giorno 30 del mese di OTTOBRE in ROMA
Tra la CINEVOX RECORD S.p.A., domiciliata in Roma, Via Gregoriana n° 12, e legalmente rappresentata dal Sig. Cesare Andrea Bixio,

da una parte

il complesso "GOBLIN" composto dai Signori Claudio Simonetti, Massimo Morante, Fabio Pignatelli, Antonio Tartarini e Carlo Bordini,

di seguito per brevità chiamato «Artista»

dall'altra parte

SI CONVIENE E SI STIPULA QUANTO APPRESSO

Art. 1 — Oggetto del contratto

L'Artista si qualifica di complesso vocale-strumentale e solistico

Art. 13 — Competenza in caso di controversie giudiziarie.

L'ARTISTA

Claudio Simonetti
Massimo Morante
Fabio Pignatelli
Antonio Tartarini
Carlo Bordini

Noi sottoscritti accettiamo e approviamo specificatamente ai sensi e per gli effetti dell'art. 1341 C.C. la clausola relativa all'art. 11, quella relativa all'art. 3 n.VI e quella relativa all'art. 10.

L'ARTISTA

Claudio Simonetti
Massimo Morante
Fabio Pignatelli
Antonio Tartarini
Carlo Bordini

La colonna sonora

Il film è musicato con i seguenti interventi musicali (convenzionalmente indicati come M):

Profondo rosso – School at Night – Profondo rosso (M1 – M2 – M3, 1'54"). I titoli di testa partono su *Profondo rosso* montato in modo che il giro di basso sia ripetuto. A 53" entra *School at Night* per la sequenza dell'omicidio natalizio che a 1'23" sfuma nell'arpeggio della chitarra acustica che riprende il tema principale con un finale realizzato appositamente.

Profondo rosso (Jazz Source # 1) (M4, 0'38"). Marc dirige le prove di una jazz band formata dai suoi allievi.

School at Night (M5, 2'28"). Brano orchestrale originale (non il lullaby) che accompagna il racconto della sensitiva Helga su ciò che ha provato percependo i pensieri dell'assassino.

Wild Session – Profondo rosso (M6 – M7, 2'15"). Intro del brano quando Helga dice che nel teatro aleggiano ancora i pensieri malvagi – l'assassino sceglie gli oggetti in un rituale di morte.

School at Night (Lullaby Echo version) (M8, 0'20"). Mentre Helga è al telefono sente in lontananza una nenia.

Death Dies (film version 1) (M9, 0'35"). L'assassino ferisce Helga e prende le carte con gli appunti.

Fotobuste originali del film.

Deep Shadows (M10, 0'40"). La sezione con l'assolo di basso accompagna Marc mentre entra nell'appartamento di Helga e toglie il cadavere dai vetri della finestra.

Gianna (M11, 1'48"). Marc e Gianna conversano al cimitero dopo la sepoltura di Helga.

Profondo rosso (Jazz Source # 3) (M12, 0'34"). Marc e Carlo suonano a quattro mani al Blue Bar.

Profondo rosso (Jazz Source # 2) – School at Night (Lullaby Echo version) – Profondo rosso (Jazz Source # 2) (M13 – M14 – M15, 4'48"). Marc compone al pianoforte – l'assassino diffonde la nenia mentre cerca di entrare in casa – l'assassino è in casa e Marc terrorizzato continua a suonare.

School at Night (Lullaby – Instrumental version) (M16, 0'23"). Giordani mette sul piatto il disco 'canzoncine per bambini' che Marc ha comprato in un negozio e ascoltano la nenia.

Wild Session (M17, 0'24"). Solo intro con vento e voce, quando, nella biblioteca del folclore, Marc se ne va dopo aver consultato il libro *Fantasmi di oggi e leggende nere dell'età moderna* di Amanda Righetti.

Profondo rosso (M18, 0'35"). L'arpeggio con l'acustica e il tema sottolineano i rituali preparatori dell'assassino.

Wild Session – School at Night (Lullaby Echo version) (M19, 1'28"). L'intro con vento ed effetti, e poi la nenia, evidenziano la presenza dell'assassino nella casa di Amanda.

Death Dies (film version #2) (M20, 1'56"). Amanda viene aggredita nel bagno (sequenza accorciata di cinque secondi in sede di censura cinematografica).

Deep Shadows (M21, 0'36"). La sezione con il tema al pianoforte commenta Marc che trova il corpo di Amanda.

Gianna (M22, 1'29"). Tema interrotto e poi ripreso per il dialogo e il siparietto comico tra Marc e Gianna nella Cinquecento.

Death Dies (film version #3) (M23, 0'46"). La sezione del brano che parte dalla seconda ripresa del tema al piano sino all'entrata del flauto. Marc trova 'la villa del bambino urlante'.

Mad Puppet – Mad Puppet (M24 I, II, 4'28"). Marc esplora la villa. Il pezzo inizia sul giro di chitarre, dopo 2'04" si interrompe per 12 secondi e poi riparte sino ai battiti.

Mad Puppet – Profondo rosso (M25, 2'07"). Dopo 16 secondi di battiti dall'intro di *Mad Puppet* inizia *Profondo rosso*, che si sviluppa per tutta la prima parte del tema, quando Marc trova la parete che cela il dipinto e inizia a scrostare l'intonaco.

I GOBLIN

"Il nostro successo si chiama Dario Argento"

«Nuovo Sound», aprile 1976.

Death Dies (film version #3) (M26, 2'05"). Uccisione di Giordani. Il brano dopo 32" si interrompe per 9" con l'entrata del pupazzo per poi proseguire; sul colpo di gong irrompe di quinta l'assassino.

Gianna Blues (M27, 0'23"). Stacco blues di chitarra elettrica che sottolinea l'uscita di scena di Gianna dall'appartamento di Marc.

Deep Shadows (film version 1) – Deep Shadows (film version 2) – Deep Shadows (film version 3) (M28 – M29 – M30, 4'01"). Marc scivola dal cornicione mentre cerca di individuare la finestra murata sulla facciata della villa, riuscito a rientrare individua la parete – con un piccone abbatte una porzione del muro e all'interno della stanza vede il cadavere ma viene colpito alla testa – quando si riprende è in giardino vegliato da Gianna mentre la villa è in fiamme.

Mad Puppet (M31, 2'46"). Marc e Gianna esplorano la scuola elementare e trovano l'armadio con i disegni degli alunni.

Death Dies (film version 1) (M32, 1'35"). Marc trova il disegno e cerca Gianna, la trova gravemente ferita.

School at Night (M33, 1'22"). La seconda parte di M3 quando Marc, nel ripensare alla notte in cui ha visto uccidere Helga, si ricorda che Carlo era con lui e quindi non può essere l'assassino.

School at Night (Lullaby Child version) (M34, 1'17"). Flashback sequenza omicidio natalizio.

Profondo rosso (M35, 1'58"). Dopo la morte dell'assassino, il volto di Marc si riflette sulla pozza di sangue, la musica prosegue durante i titoli di coda.

Locandine/ manifesti italiani e internazionali di *Profondo rosso*, tranne la copertina del Vhs di *Deep Red* (fila centrale)

Il film

Profondo rosso viene proiettato in anteprima mondiale al cinema Vittoria di Torino il 7 marzo e quindi in tutta Italia, riscuotendo un formidabile successo (5° incasso del 1975 con circa 5 milioni di spettatori).
Profondo rosso è il capolavoro "giallo" di Argento, che ancora oggi risulta godibile ed emozionante, grazie alla modernità dello stile adottato dal regista, che utilizza la macchina da presa in modo attivo e che gioca abilmente sulle inquadrature, il montaggio e il suono. Il passo avanti rispetto alla precedente trilogia di gialli (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970, *Il gatto a nove code*, 1971, *4 mosche di velluto grigio*, 1971) è notevole e indiscutibile. Argento si allontana dal realistico, lasciando una patina di verosimiglianza agli avvenimenti raccontati che diventano un pretesto al servizio di ciò che interessa veramente all'autore: l'utilizzo di una tecnica sopraffina, lo studio matematico dei tempi narrativi e dei movimenti di macchina, il tutto per massimizzare la suspense e incatenare lo spettatore. Anche l'uso della musica segna una cesura totale rispetto al passato. Dai tappeti sonori di Ennio Morricone, avanguardistici, stridenti e angoscianti, alternati a sporadiche concessioni alla melodia, si passa a un "wall of sound" rock, sparato in sala a pieno volume. La colonna sonora in *Profondo rosso* non è un sottofondo neutro ma è una protagonista che spasmodicamente acuisce la tensione e la paura, travalicando le immagini e anticipando i futuri videoclip.

L'album

Completate le registrazioni, viene approntato il master dell'album. Il 27 febbraio i nastri sono inviati alla Fonit e il 3 marzo la matrice è pronta, potendo così iniziare la fase di stampa. In contemporanea con l'uscita nelle sale della pellicola, la Cinevox pubblica la colonna sonora nei formati Lp, musicassetta e Stereo 8. La grafica dell'edizione in vinile è ben curata. La copertina presenta un particolare dalle fotobuste pubblicitarie del film, una distesa di rosso nella quale si apre una breccia di una tonalità più scura, particolare che rimanda alla sequenza in cui Marc rinviene l'affresco rivelatore. La copertina apribile (gatefold), contiene una recensione del film e alcune fotografie dal set, mentre sul retro c'è uno scatto a colori della band, realizzato probabilmente nel gennaio del 1975, che ritrae Pignatelli, Morante, Simonetti, Martino e Tartarini nel salotto della casa paterna del chitarrista. L'immagine faceva parte di un servizio fotografico realiz-

zato in vista della pubblicazione del primo album dei Goblin e per questo compare Tartarini, anche se il cantante non ha partecipato alle registrazioni della colonna sonora. Il disco è attribuito ai Goblin, ma sul retro è specificato "musica di Giorgio Gaslini, idee arrangiamenti ed esecuzione dei Goblin". L'etichetta nera della primissima stampa riporta solamente i titoli dei pezzi con l'indicazione Goblin, precisando che in *School at Night* e *Gianna* la direzione d'orchestra è di Giorgio Gaslini. In seguito alle insistenze della band, la Cinevox realizza una nuova etichetta che indica in Simonetti, Morante, Pignatelli e Martino gli autori dei brani che compaiono sul lato A del disco, e in Gaslini il compositore del lato B (anche se l'introduzione di *Wild Session* è chiaramente opera dei soli Goblin). In un secondo tempo la Cinevox ritocca anche la copertina interna, aggiungendo il logo dei Goblin e i credit diventano "musica di Goblin e Giorgio Gaslini". L'album si apre con *Profondo rosso*, caratterizzata da un giro sinistro eseguito all'unisono da chitarra acustica, celesta e clavicembalo, un possente contrappunto di basso Rickenbacker e una linea melodica suonata al Minimoog. Il brano si sviluppa su una scala d'organo classicheggiante e l'apporto della batteria su ritmiche jazzate che portano a vari stacchi e riprese, per concludersi sulle note magniloquenti e drammatiche dell'organo a canne. *Profondo rosso* manterrà nel corso degli anni lo *status* di brano cult, riconosciuto da tutti dopo poche note.

Death Dies, il pezzo più avanguardistico e innovativo, si sviluppa su martellanti linee di pianoforte e batteria frenetica, tra pause e ripartenze, in un clamoroso ostinato ritmico che richiama l'implacabile ossessione omicida dell'assassino. Il tema è sviluppato da un secondo pianoforte e dalla chitarra elettrica impegnata anche in acide svisate.

Mad Puppet inizia con la grancassa che imita i battiti del cuore su cui si innesta imperioso il basso in un crescendo angoscioso di sonorità opprimenti di Minimoog, sino a sfociare in un colpo di gong. La seconda parte del brano, debitrice di *Tubular Bells*, è costantemente innervata da un giro di chitarra elettrica e basso con misurati interventi delle tastiere e delle percussioni, a sottolineare le ricerche di Marc.

Wild Session apre il secondo lato con un vento elettronico, un carillon inquietante e la voce raggelante di Morante. Dopo questa intro, tratta da *The Swan is a Murderer*, il pezzo si sviluppa su un tema di pianoforte, entrate di batteria, basso e chitarra elettrica, per prendere poi uno shuffle jazzato, contrappuntato dal basso, con interventi solisti di Minimoog e di sax nel finale.

Deep Shadows inizia con il tema proposto imperiosamente dal gruppo e poi si sviluppa in modalità jam session con interventi disturbanti di batteria e Minimoog, per poi lasciare spazio a una improvvisa apertura melodica al pianoforte che dà l'opportunità a tutti i musicisti di eseguire degli assoli.

School at Night è la nenia foriera di morte che l'assassino utilizza per ricreare la scena del suo primo omicidio, in modo da poter uccidere ancora. Questa versione senza la voce infantile ma con sporadici interventi di sintetizzatore, non è presente nel film ed è stata realizzata appositamente per l'uscita discografica.

Gianna conclude l'album dedicato alla protagonista femminile, eseguito da piano elettrico, basso, flauto e tromba in sordina.

I Goblin concepiscono la colonna sonora di *Profondo rosso* come se si trattasse di un album a se stante, caratteristica che manterranno anche nel prosieguo della carriera. La musica non è solo un commento, efficacissimo, alle sequenze cinematografiche, ma è perfettamente fruibile da sola, senza il supporto delle immagini, risultando godibile anche da chi non ha mai visto il film. I Goblin si dimostrano musicisti eccellenti e creativi, con un sound originale che farà scuola creando un vero e proprio stile e questo nonostante i rimandi ai modelli anglosassoni richiesti dallo stesso Argento.
La Cinevox successivamente pubblica anche un singolo contenente *Profondo rosso / Death Dies* e anche in questo caso l'etichetta nera della primissima stampa riporta solamente i titoli dei pezzi con l'indicazione Goblin, mentre nella seconda stampa compaiono anche i cognomi dei compositori.
Inizialmente le vendite dell'album sono buone ma non eclatanti, in linea con quelle delle colonne sonore di maggior successo della Cinevox (*Metti una sera a cena, Giù la testa*) ma a partire dall'estate aumentano in modo progressivo, raggiungendo l'apice a fine anno, quando cioè il film non è più nelle sale. Album e singolo conquistano la prima posizione della hit parade e rimangono complessivamente nella classifica dei dischi più venduti per cinquantasette settimane, vendendo in un anno oltre un milione di copie. Il successo dei dischi riporta in programmazione *Profondo rosso* con i flani sui giornali che indicano: "*non restare solo con la tua paura. Vai a vedere il capolavoro thrilling di Dario Argento in compagnia del favoloso complesso Goblin. Tutte le sequenze da "cuore in gola" sono commentate dalla suggestiva colonna sonora. Profondo rosso campione d'ascolto di Hit Parade*". Sull'onda di questo successo, la colonna sonora viene pubblicata nel 1976 in Australia (i manifesti del film annunciano con grande evidenza: "Deep red a thriller featuring wild, hard, rock music score"), Brasile, Portogallo, Germania, Olanda e, addirittura in due versioni, Giappone. Negli anni successivi l'album è stato ristampato con continuità nei vari supporti, tanto da raggiungere ormai una sessantina di edizioni e oltre quattro milioni di copie vendute, a conferma del ruolo di classico assoluto raggiunto da questa colonna sonora.

Alcuni fotogrammi da *Profondo rosso*.

STRANE IDEE REALIZZATE...

Emozione incredibile per tutti noi: cinquant'anni dopo siamo riusciti a riunire **Dario Argento** e **Claudio Simonetti** nello studio di registrazione dove si ''materializzò'' la colonna sonora di un capolavoro assoluto come *Profondo rosso*. Sembrava impossibile ma…

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Paolo Soriani**

Quando ho iniziato a pensare alla copertina di «Prog Italia» 59 ho capito che la festa per i 50 anni della pubblicazione di *Profondo rosso* sarebbe stato l'argomento perfetto. Difficile trovare nel cinema una fusione così esaustiva tra immagini e colonna sonora… persino quando la musica è assente aspetti il suo ingresso a "gamba tesa" per sottolineare, esaltare o rallentare la tensione di un film capolavoro, uno dei tanti classici di **Dario Argento**, regista a livello dei più grandi in assoluto, anche per la sua diversità e difficoltà di catalogazione. Ok, ho pensato: allora divido la coverstory in più parti. La prima dedicata alla colonna sonora, visto che siamo una rivista di musica, la seconda all'intervista.. Va bene, però quante volte sono stati intervistati **Claudio Simonetti**, **Fabio Pignatelli** e gli altri **Goblin** in cinque decenni di *Profondo rosso*? E allora cosa si può fare di diverso per connettere quelle note immortali al film, i suoni alle visioni?

A un certo punto ho preso il cellulare pensando "chiamo Claudio. Se lui, uno degli autori delle musiche di *Profondo rosso*, intervistasse Dario Argento?".

Non credo, almeno non ricordo, che un caso simile sia mai capitato a livello internazionale. Mentre il telefono squilla cambio quasi idea, "figurati se gli va di farlo". Claudio risponde e non posso più tirarmi indietro: "Ciao Cla', ma se per celebrare *Profondo rosso* nel senso più completo del termine, interpretando il ruolo di un fantomatico giornalista, parlassi direttamente con Dario?". Silenzio dall'altra parte della cornetta. "Oddio, gli pare una cazzata 😳".

Invece, da quell'uomo intraprendente che è, Claudio è intrigato dall'idea, anche se non di facile realizzazione, visto che il regista romano è subissato da richieste di tutti i tipi. Però alla fine la cosa va in porto e inizio a prepararmi emozionalmente a un incontro davvero atipico. Voglio esserci ma senza esserci perché Argento è per me un mito vero, non solo artisticamente, perché è un uomo fuori degli schemi e che non è mai stato ligio alle regole della cultura mainstream, decisamente forte sia nel cinema che nella musica. E a quel punto con Claudio decidiamo di fare tutto per bene, che tanto a farlo male ci vuole un "sacco" di tempo ugualmente.

Dove fu registrata la colonna sonora? Nello studio Ortophonic di piazza Euclide 34 a Roma (dal 1979 denominato Forum e dal 1996 Forum Music Village), rimasto inalterato nelle parti strutturali, dove ci sono ancora gli strumenti con cui fu incisa quella musica immortale. Perfetto, allora combiniamo l'incontro in quel posto dove tutto iniziò… però non come una intervista standard, bensì rivivendo storie ed emozioni di due persone che hanno condiviso un lungo tratto di vita. Quindi nessuna domanda/risposta standard ma lo scorrere del tempo attraverso le parole di due persone che gustano pienamente lo "scambio". Io, in rigoroso silenzio, mi sono gustato tutto e alla fine ho capito che sarebbe stato giusto mantenere questo filo comunicativo senza modificare anche la forma "parlata", cercando di rincorrere il ritmo di un appuntamento così atipico… nessuna traccia da seguire tranne quella della "jam" verbale…

P.S. Dario Argento ha un dono fantastico, l'ironia. Durante questo incontro ride, stimola con ricordi senza filtro, sussurra musiche e scene, parla con un accento romano che conquista con un approccio caldo e sereno.

Grazie a **Marco Patrignani** per averci aperto le porte di quel magico studio di registrazione che è l'odierno Forum, per la sua estrema disponibilità, per essersi connesso con noi. Insieme studieremo varie iniziative comuni. Intanto in un box vi segnaliamo il cineconcerto proprio al Forum dedicato all'anniversario di *Profondo rosso*, appuntamento il 6/7 aprile in occasione della quarta edizione del *Roma Film Music Festival*. Noi ci saremo…

Grazie a **Paolo Soriani** per esserci stato a documentare fotograficamente il tutto…

Le parole in neretto, quelle che di solito sono le domande, appartengono a Claudio Simonetti, quelle in chiaro a Dario Argento.

Nella pagina a destra: Dario Argento e Claudio Simonetti alla fine dello storico incontro posano per il nostro fotografo.

«La musica del film doveva essere di Giorgio Gaslini, però quello che usciva fuori non mi sembrava giusto per *Profondo rosso*. Lui, offesissimo, se ne andò. Non lo rividi più»
Dario Argento

LE STORIE DI DARIO E CLAUDIO

Dario, oggi sono molto emozionato. Essere nello studio dove è nata la nostra avventura per me è una sensazione fortissima. Non avrei mai pensato che ci saremmo rivisti qui dopo tanti anni.

50 anni… una vita (*ride in modo affettuoso*)

Madonna, veramente. Eravamo davvero dei ragazzini. Incredibile. Era impossibile immaginare che dopo 50 anni ancora si parlasse tanto di questo tuo grande film, vero capolavoro. Noi eravamo dei ragazzini sconosciuti. Sapevo che volevi cambiare tipologia di musica per *Profondo rosso* però chi poteva pensare che avresti scelto i Goblin? Quando ci hai ascoltato cosa ti ha convinto che eravamo noi quelli giusti?

Torniamo indietro nel tempo rispetto al nostro incontro. Dopo aver diretto *Le cinque giornate* [1973] con le musiche di **Giorgio Gaslini**, avevo pensato di realizzare con lui anche quelle di *Profondo rosso*. Cominciò a scrivere dei pezzi, delle cose, dei momenti legati al film ancora prima di girare qualcosa. Io poi li ascoltavo a casa, però i risultati non mi sembravano adatti per il film… almeno non per questo film, che era diverso, era… boh. Io volevo produrre qualcosa di differente, di strano, di bizzarro, un giallo che risultasse anche un po' ironico. Le musiche che uscivano fuori non mi piacevano, non mi piacevano, non mi piacevano, però non avevo il coraggio di esternare la mia insoddisfazione! Alla fine lo trovai: "Senti, non mi piace questa musica, non mi sembra giusta. Scusa se lo dico così apertamente, però non la voglio, non la voglio". E quindi nel film rimasero solamente pochi minuti suoi [alcuni temi]. Gaslini, offesissimo, se ne andò e non lo rividi più. Successivamente in un suo libro, non a caso, parlando di me, scrisse: "Dario Argento è un genio come regista, però come uomo è un grande stronzo" (*ride di cuore*).

Ah, però gli hai detto quello che pensavi. Mi sembra corretto non nascondersi dietro delle scuse.

E così arriviamo alla ricerca di un artista nuovo per la colonna sonora. Io ero interessato alla musica moderna dell'epoca, quindi al rock. Andai in Inghilterra, mandato da **Carlo Bixio**, editore musicale della Cinevox Records, dove cominciai a prendere contatti con diversi e famosi musicisti ma non ottengo riscontri positivi. I **Genesis**

stavano per andare in tour, i **Pink Floyd** dovevano lavorare al film tratto dall'album THE WALL. Alla fine tornai in Italia e dissi a Bixio: "Guarda, non ho trovato niente, cerchiamo qui in Italia, vediamo qualcosa di nuovo, di bizzarro, che dia un carattere a questo film, perché *Profondo rosso* ha bisogno del carattere". Lui rispose: "Io ho il provino di un gruppo di ragazzini, appena usciti dal conservatorio. Hanno tutti intorno ai venti anni, proprio giovanissimi. Non hanno mai inciso un disco. Se vuoi ti faccio ascoltare questo promo". Lo mise e io prestai attenzione senza aspettarmi troppo: "Figurati! Vent'anni". Invece era bello. Evocava atmosfere stimolanti e aveva uno spiccato gusto rock, dei momenti aggressivi, forti e decisamente potenti. Possedeva uno spirito differente dalla solita musica che accompagnava normalmente i film o gli spettacoli teatrali: "Interessanti questi ragazzi, fammeli conoscere". Ci incontrammo da Bixio. Praticamente parlammo io e te, che sembravi il portavoce. Ricordo le tue parole: "Il demo ti è piaciuto? Potremmo fare qualcosa che riecheggi la musica che ti ha colpito". Io in quel periodo avevo iniziato il film, perché intanto era passato il tempo da quando Gaslini era andato via. Il lavoro si strutturò così: io guardavo le scene girate, le montavo e te le passavo. A quel punto voi del gruppo scrivevate la musica, poi di notte, finita la lavorazione del film, ci incontravamo a casa mia e ascoltavamo le registrazioni effettuate.

A questo punto devo raccontare un aneddoto… la prima volta ci vedemmo a casa tua dalle parti di piazza Mazzini. Avevi traslocato da poco e stavi ancora senza l'allaccio della corrente. Allora tu, Daria Nicolodi e noi quattro (io, Fabio Pignatelli, Walter Martino e Massimo Morante) ci mettemmo ad ascoltare musica, quella che più o meno volevi come ambientazione nel film. Non ricordo quali cassette inseristi nel mangianastri, funzionante a batterie, per quegli ascolti illuminati dalle candele. Tutto nacque in piena atmosfera dark!

Sì, si trattava di una situazione proprio bella. Devo dire che il buio, rischiarato dalle candele, restituiva un'atmosfera abbastanza vera e importante. In quel momento capii che quella era la musica giusta da "ricercare"…

Calcola che noi eravamo dei ragazzini, pensa che il più grande di tutti ero io (ventidue anni). Eravamo intimoriti perché tu eri già una star mondiale… quindi fosti estremamente coraggioso ad affidare questa colonna sonora a degli sconosciuti ragazzini. Il tuo intuito fu straordinario.

Vero, però io ho lavorato con **Sergio Leone**, ho scritto la sceneggiatura del suo *C'era una volta il West*. E ricordo che lui era famoso perché intuiva il talento nella gente che incontrava. Parlava con una persona e percepiva se possedeva tale qualità. Aveva questa "cosa" magica e penso che anche io ne sono dotato,

«Non ci aspettavamo un successo così eclatante dopo pochissimo perché il progressive rock non era proprio tra i generi più popolari in Italia a livello di massa»
Claudio Simonetti

L'incontro tra Dario Argento e Claudio Simonetti è avvenuto al Forum Studio di piazza Euclide a Roma (mercoledì 12 febbraio 2025).

Poster di *C'era una volta il West*, film di Sergio Leone e sceneggiatura, tra gli altri, di Dario Argento.

almeno un po'. Non vi conoscevo. Eravate ragazzi, ma quando vi ho incontrato ho capito che…

Eravamo meno di niente, ancora un gruppo da cantina!

Io sentivo invece che c'era in voi qualcosa di speciale. Infatti la musica per il film veniva sempre più bella. Quando terminarono le riprese del film voi vi riuniste qui a piazza Euclide…

Sì, questo è lo studio dove registrammo la colonna sonora. Prima noi provavamo nella mia cantina all'EUR, dove abitavo, per incidere nel mio studiolo casalingo il provino di *Profondo rosso*, utilizzando un registratore Revox a due piste… con l'arpeggio e tutto il resto. Poi tu lo ascoltasti qui all'Ortophonic e capisti che l'obiettivo era vicino da raggiungere: "Ecco, adesso siete sulla strada giusta, potete farlo". Registrammo qua. Era la prima volta che venivamo in uno studio così grande e importante, anche se, meglio ricordare, non esistevano le tecnologie di oggi. Ricordo che per l'arpeggio di *Profondo rosso* utilizzammo spinetta, clavicembalo, chitarra acustica e Moog… doveva durare tre minuti ma allora non c'erano i computer, in realtà non c'era niente di tecnologicamente complesso, così incidemmo questo loop, chiamiamolo così, su un nastro a due tracce. Successivamente lo inserimmo nella macchina a quattro piste e con l'asta del microfono l'"attaccammo". Girava (*Claudio fa con la bocca il rumore caratteristico del tema di Pr*). Alla fine lo riversammo sul ventiquattro piste. E da lì ci suonammo sopra, così nacque *Profondo Rosso*!

Un valore aggiunto di questo studio bellissimo è l'organo della chiesa sopra, perché siamo sotto la basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria, dove è posizionato un Mascioni [casa fondata nel 1829] con 15.000 canne. Io pensai: "Madonna, questo straordinario strumento bisogna sfruttarlo". E allora, siccome era collegato con lo studio…

Io c'ero quel giorno…

Eh, certo. Ricordi? Io dissi: "Dario, io metterei l'organo". Andai su…

Andasti su con… come si chiama il figlio di quel musicista…

Un paio di ore trascorse senza correre, ad ascoltare storie ancora attualissime e in un'atmosfera intima e serena.

Walter Martino.

Lui ti aiutò.

Sì, sì, sì, sì. Era difficile suonare l'organo a canne, perché una caratteristica dello strumento è che il suono, siccome l'aria va nelle canne, arriva con un po' di ritardo, perciò io dovevo eseguire tutto in anticipo.

Ah, questo non lo sapevo…

Perché non si poteva poi aggiustare col computer come oggi. Quindi registrammo tutta la colonna sonora qui, poi chiaramente tu montasti la musica nei punti giusti. Qualcosa la realizzammo anche guardando il film…

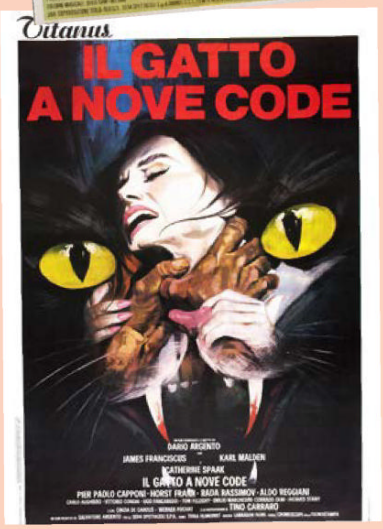
Sì, sì, sì, guardando il film. Anche per questo motivo decidemmo di registrare la colonna sonora qui, perché potevamo proiettare le scene del film mentre elaboravamo la musica.

Quando due amici si incontrano non c'è bisogno di preparare nulla: già ci sono tutti gli ingredienti… grazie a Dario e Claudio.

Tu lavorasti all'Ortophonic con Ennio Morricone per le soundtrack di *L'uccello dalle piume di cristallo* [1969], *Il gatto a nove code* [1970] e *Quattro mosche di velluto grigio* [1971]?

Sì, tutte con Morricone.

Rispetto a oggi era molto più costoso produrre una colonna sonora, perché dovevi affittare lo studio, avere il proiezionista se avevi bisogno di vedere anche il film. Quando serviva noi Goblin suonavamo con il cronometro in mano. Ora sembrano cose di un altro mondo, però effettivamente le cose più belle uscirono in quel modo. Anche tu lavoravi così, quando non esisteva il digitale ma la pellicola. Certo, allora per vedere come era venuto il materiale girato dovevi aspettare che lo sviluppassero. Mica come adesso… che si vede tutto subito! Eppure in quel modo sono nati dei capolavori, anche se con a disposizione una tecnologia limitata, chiamiamola primordiale…



«Era impossibile immaginare che dopo 50 anni ancora si parlasse tanto di questo tuo grande film, vero capolavoro»
Claudio Simonetti

Varie fasi della registrazione audio/video dell'incontro. A destra: Simonetti suona l'organo a canne della basilica del Sacro Cuore Immacolato di Maria, lo stesso utilizzato per la colonna sonora.

Il fatto che la tecnologia non ci fosse, almeno che non fosse sviluppata come oggi, forniva a tutti (regista, attori, musicisti ecc.) una spinta a impegnarsi di più, stimolava maggiore creatività di pensiero. La notte non si dormiva, si pensava! Ora con il digitale è tutto un po' più semplice, decisamente più facile, però il cinema non risulta magico come allora, non ha più la magia che appunto veniva pure da quei pensieri in fermento. Infatti il cinema è diviso in varie epoche… anni Trenta, Quaranta, Cinquanta, Sessanta, poi i magici anni Settanta, dove sono nati tanti capolavori assoluti. Negli anni Ottanta il cinema è diventato più popolare, più semplice, forse persino più interessante per il pubblico. Quindi c'è stata la ricerca del miglioramento. Io, tra l'altro, sto preparando un film che è una rievocazione del cinema degli anni Settanta, quando era meraviglioso… c'era il grande Sergio Leone e tutti i più bravi.

«Ai tempi di *Profondo rosso* la tecnologia non era sviluppata come oggi, ciò stimolava maggiore creatività di pensiero. La notte non si dormiva, si pensava!»
Dario Argento

Bene. I Settanta sono stati, forse, gli anni più significativi di un certo tipo di cinematografia di genere. Tu con i primi tre film sei stato il capostipite della tendenza di inserire gli animali nei titoli… in seguito hai avuto centinaia di imitatori con pellicole a base dei più "strani" animali!

Sì, quei film mi facevano innervosire e incazzare. Pubblicavano *La farfalla con le ali insanguinate* [Duccio Tessari, 1971] siccome io avevo diretto *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Il gatto a nove code* e *4 mosche di velluto grigio*… allora tutti a girare i film con gli animali nel titolo, appunto… *Una lucertola con la pelle di donna* [Lucio Fulci, 1971], ma tanti… 40 all'anno ne sfornavano!

Un po' come capitava con i film western dopo Sergio Leone o anche con i peplum [sottogenere dei film storici in costume]…

Ne giravano uno e poi via…

Magari realizzavano un film importante americano, poi la produzione lasciava tutta la scenografia in Italia…

… che veniva vampirizzata per film a basso costo… le colonne, i palazzi di cartapesta, i circhi di legno. Comunque era un mondo bellissimo.

Però, anche se c'erano molti imitatori, di quell'epoca è rimasto ben poco. Sono sopravvissuti i film tuoi, tanto è vero che tuttora io vado in giro per il mondo suonandone dal vivo le colonne sonore. No? Come *Profondo rosso* e *Suspiria*, che hanno sempre

CINECONCERTO SPECIALE

Preparatevi a gustare il capolavoro di Dario Argento come non l'avete mai visto prima. Cinquant'anni fa, *Profondo rosso* sconvolgeva il mondo del cinema. Oggi, torniamo a immergerci nell'universo oscuro e affascinante creato dal Maestro del brivido. Non perdetevi le celebrazioni per questo anniversario, occasione unica per rivivere un'esperienza cinematografica indimenticabile.
In arrivo concerti speciali per festeggiare l'importante ricorrenza: il 6 e 7 aprile 2025 al Forum Theatre di piazza Euclide n. 34 a Roma, all'interno della programmazione della quarta edizione del Roma Film Music Festival – nota manifestazione dedicata al mondo delle colonne sonore – i **Claudio Simonetti's Goblin** eseguiranno la colonna sonora dal vivo durante la proiezione della pellicola nel teatro dello Studio Forum. I biglietti sono in vendita dal 7 febbraio:
www.ticketone.it/event/profondo-rosso-in-concerto-forum-music-village-19820034

Per il programma completo del Roma Film Music Festival con tutte le info e il programma, consultare il sito ufficiale della manifestazione: www.romafmf.com.

Il pubblico entra al Forum Theatre per il *Roma Film Music Festival*.

un grandissimo seguito, ma con spettatori di varie generazioni, giovani e meno giovani… insomma suscitano veramente tanto interesse. Internet ha dato un grande aiuto, perché comunque ha fatto scoprire tante cose che all'epoca era difficile far arrivare a livello internazionale. Ricordo che i Goblin erano conosciuti all'estero per *Profondo rosso* e *Suspiria*, ma la gente non sapeva chi fossimo visivamente. D'altronde non abbiamo mai tenuto un concerto fuori dall'Italia, e, purtroppo, anche nel nostro Paese abbiamo effettuato pochissimi live. Tu, invece, eri celebre ovunque. I Goblin erano quelli delle soundtrack di quei film celebri ma nessuno sapeva niente di noi, in seguito grazie alla divulgazione con Internet il gruppo è diventato popolare andando in concerto in molte nazioni…

Una popolarità diffusa a macchia d'olio, anche in Oriente, dal Giappone alla Thailandia. Io sono stato in Cina e i Goblin sono famosissimi anche in quella sconfinata nazione…

Questa è una bella notizia perché non sono mai stato in Cina.

Qualche anno fa sono andato a Pechino e al centro della città c'era un palazzo di quattro/cinque piani, tutto dedicato al cinema [Dvd, film, libri ecc.]. Sai quanti abitanti ci sono in Cina? Quasi un miliardo e mezzo.

In effetti la cinese Chongqing con più di 32 milioni di persone è la città più popolosa del mondo.

È pazzesco, eh. Una grande tavola luminosa all'ingresso riportava la lista dei Dvd più diffusi in Cina con al quarto posto il mio nome… quindi anche voi eravate famosissimi. Il reparto della musica era vastissimo e ospitava tutti i grandi del passato, degli anni Sessanta e specialmente dei primi Settanta. Un settore era dedicato ai Goblin e quella vista mi ha indotto a riflettere: "I Goblin sono così popolari in Cina? Chissà quanto hanno venduto, chissà i soldi che hanno guadagnato?!".

Domani parto e vado a Pechino.

A prendere i soldi!

Con il gruppo sono stato in Australia, Giappone, Corea, dappertutto, ma la Cina mi manca. Il cinema coreano è molto bello ma come è quello cinese?

Il cinema coreano è bellissimo, mentre quello cinese è mediocre, spettacolare però produce robaccia.

I coreani sempre stati all'avanguardia.

Vero. Nell'occasione del viaggio cinese sono andato anche in America… come si chiama quella città della California dove ci sono tanti artisti?

San Francisco? San Diego?

San Francisco, dove ho partecipato a un festival. Alla persona dell'organizzazione che mi accompagnava ho detto di portarmi a vedere qualche negozio dedicato al cinema, all'epoca ne esistevano molti, adesso sono spariti. E siamo andati a visitarne uno importante

con moltissimi Dvd e Cd. Dentro ho pensato: "Ammazza… film di tutti i tipi, accidenti, anche orientali, perché ci sono molti orientali a San Francisco". Allora ho chiesto al proprietario: "Scusi, ma lei ha qualche film di Dario Argento?". Risposta: "venga". L'ho seguito (*tutututututu, Dario con la voce fa il rumore dei passi che seguono il proprietario dello shop*) fino a un settore enorme con tutti i miei film, i libri e gli articoli dei giornali a loro dedicati…

Lui non sapeva chi fossi?

No. E accanto a questo settore si trovava una grande scaffalatura con tutte le musiche dei Goblin, in vari formati… Dvd, Cd, 33 e 45 giri ecc.

Anche io viaggio tanto e devo dire che il cinema italiano è famoso ovunque, compresi gli autori delle colonne sonore, non solo Morricone, che…

È il più grande di sempre.

Esatto. Comunque all'estero nei negozi trovo i miei dischi, compresi quelli dopo i Goblin, non solo nei reparti delle colonne sonore, italiane e internazionali. Con te ho lavorato in parecchi film anche da solo… una bellissima esperienza. Insieme abbiamo prodotto veramente tanta, tanta "roba".

Tanti film…

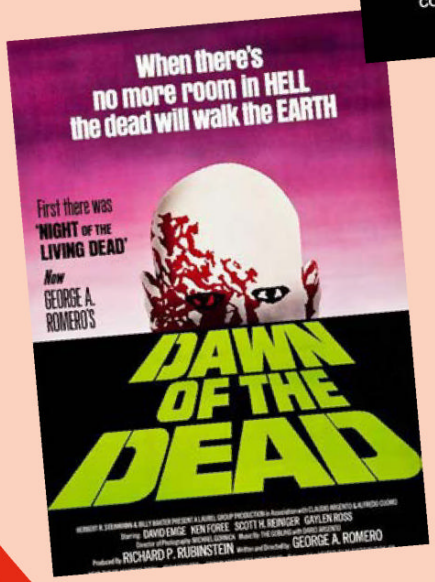
Pensa che tra una cosa e l'altra ho lavorato con te in quattordici film. Compresi quelli che hai prodotto, tipo *Zombi* di George Romero [1978] e *Demoni* [1985] di Lamberto Bava. È stata bella la tua idea di modificare *Dawn of the Dead* in *Zombi*… raccontaci come è nata la scelta di variare un po' l'originale di George Romero… perché l'originale…

Eh, perché l'originale, l'originale… io ero molto amico di George, il grande inventore degli zombie nel cinema, grande registra, morto nel 2017.

Io l'ho conosciuto nel 2016 al Lucca Film Festival.

Davvero?

Ho avuto la fortuna di incontrarlo solo dopo tanti anni, perché, come ricorderai, all'epoca noi lavoravamo direttamente con te e non con lui.



«*Profondo rosso* fu l'ultimo film realizzato in Italia da Carlo Rambaldi, chiamato da Dino De Laurentiis negli Stati Uniti, poi da Spielberg per *E.T.*»

Dario Argento

Aveva l'idea di realizzare un film sugli zombie. Noi ci incontrammo a New York e andammo a cena insieme, diventando subito amici. Sai, quelle sintonie immediate, quando due persone si dicono due parole, si prendono e abbracciano subito: "Sì, siamo amici, sì, ci capiamo". E allora io gli dissi: "Fornisco una fetta dei soldi che servono, ti aiuto per la scrittura e la sceneggiatura. Tu ci metti la parte americana e produciamo questa opera". George disse di sì e, veramente, il film venne bellissimo. Però la colonna sonora scelta da lui non mi soddisfaceva, dato che aveva usato musica presa da una library dal livello mediocre, anzi… proprio orribile! "Non si può fare", pensai. Allora chiesi a Richard P. Rubinstein, coproduttore americano, se potevamo cambiarla perché era troppo scadente. Lui rispose: "No, perché George non vuole". Non vuole? Però così non va: è davvero troppo brutta! Noi abbiamo i Goblin…

Alla fine dell'incontro Dario e Claudio posano per il nostro fotografo. A destra: George Romero.

Questa storia del produttore la ricordo. Pensa che Rubinstein se l'è legata al dito. Infatti non ci dà il permesso di suonare *Zombi* in America, lo sai? Lui era in disaccordo sul cambiamento imposto della musica. In realtà hai fatto bene…

Anche George poi riconobbe che il cambiamento della musica fu positivo… quella nuova era proprio rock, bellissima e fu un successo mondiale. Invece quando gliela mandai aveva qualche dubbio, secondo me erano quelli indotti dal produttore, che probabilmente guadagnava sulle musiche previste, quindi non voleva assolutamente utilizzare le nostre. Infine ebbe ragione Romero e il film fu distribuito così…

Infatti ricordo che *Dawn of the Dead* uscì in America nella versione con la musica originale. In seguito fu ripubblicato con la nuova colonna sonora. Tu tagliasti mezz'ora di film rendendolo più snello. Ricordo che negli Stati Uniti leggevo sulle riviste e sui dischi: "*Dawn of the Dead* with music by The Goblins".

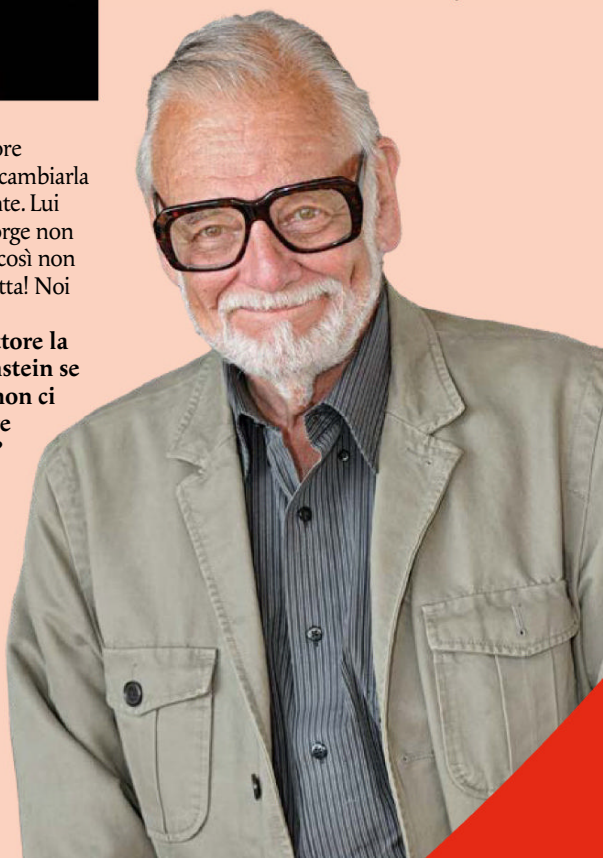
Fu bello quel progetto, George aveva un gusto…

In definitiva ha inventato gli zombie nel cinema…

Sì, George ha inventato gli zombie. Dopo hanno realizzato di tutto con loro protagonisti, comprese le serie di telefilm, davvero qualsiasi cosa… però li ha inventati lui. *La notte dei morti viventi* è un capolavoro, e l'ha girato George. È inutile che gli altri lo copino.

Be', come hanno fatto con te. È uscito fuori lui con gli zombie e subito 80.000 film sul medesimo tema. Troppo finti! Poi in Italia ne hanno sfornati una marea di *Zombi*… 1, 2, 3, 4, 5.

… rubando pure il titolo!



Quindi, belle queste cose, però l'importante è che rimangano gli autori originali nella storia…

Sì, quelli che hanno portato a termine il lavoro vero.

Il lavoro di tutti. Dopo, sulla scia di *Zombi*, tu hai prodotto un altro dei miei film preferiti: *Demoni*. Sì, era un po' sulla scia degli zombie, solo che invece di loro c'erano…

C'erano i demoni usciti dall'inferno.

È un film divertente, un cult in America dove è veramente apprezzato. Nel 2024 abbiamo tenuto anche il tour con *Demoni*, suonandolo interamente dal vivo.

Ebbe un successo imprevedibile perché semplice e neanche tanto costoso. Era un piccolo film che produssi con i soldi miei, senza attori famosi. Eppure il successo dilagò dappertutto.

Forse la fortuna di *Demoni* fu anche il cinema che trovasti per la giusta ambientazione, l'Argo a via Tiburtina [Roma].

«*Profondo Rosso* fu un film rivoluzionario e l'idea del pupazzo per il film risultò geniale»

Claudio Simonetti

Lo dovevano smantellare e voi l'avete distrutto del tutto, sembrerebbe ricostruito in studio, invece era un cinema vero.

Era una sala in disuso, quasi smantellata. Noi l'abbiamo ancora più "spaccata", facendo precipitare un elicottero dentro la sala. Entrava sfondando il tetto e cadeva in platea con i piloti morti!

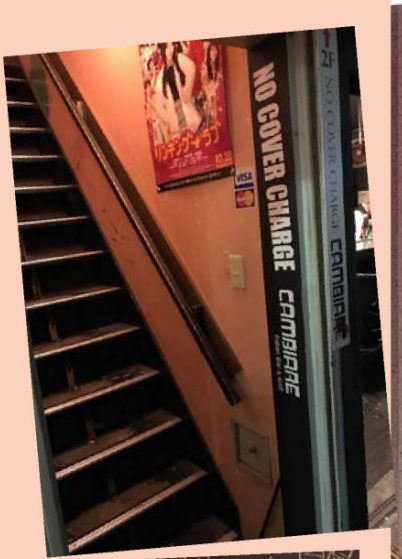
Tu hai lavorato con gli americani e loro non produrrebbero mai un film del genere con il budget che avevamo noi in Italia. Una pellicola come *Demoni* negli Stati Uniti sarebbe costata dieci volte di più, no? Invece la tua generazione riusciva a mettere in piedi progetti che sembravano colossal con un budget ridotto, che comunque avevano successo in tutto il mondo.

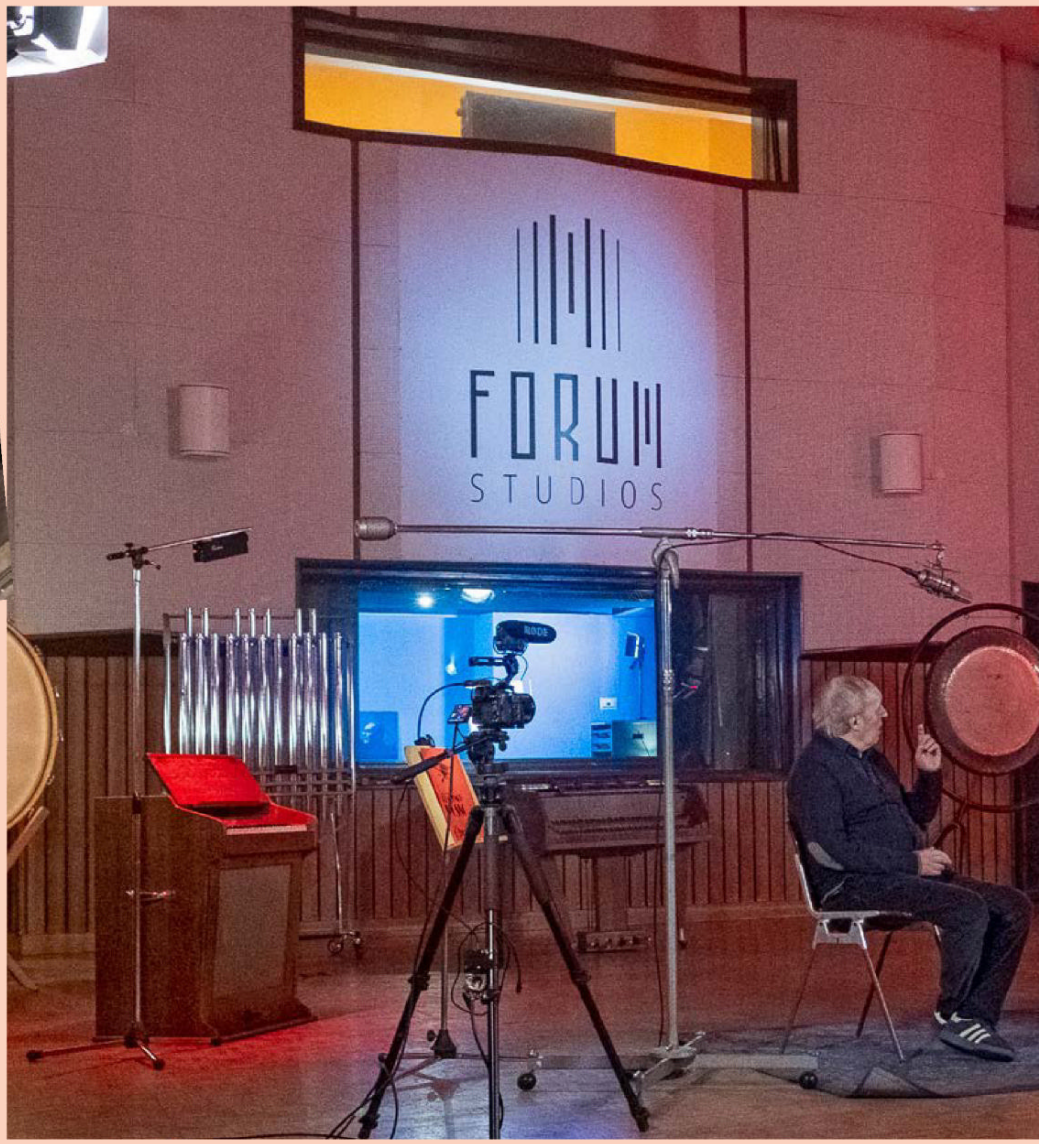
Un budget parecchio ridotto, anche perché chi ce li dava i soldi? Sì, noi dovevamo arrangiarci, però ci arrangiavamo alla grande!

Be', accidenti se è vero!

Comunque c'eravate pure voi a darci una mano.

Diciamo che noi siamo arrivati forse nel momento più fortunato.





Sotto a sinistra: due immagini del bar "Cambiare", situato a Tokyo e dedicato a *Suspiria*. Simonetti lo visitò nel 2017.

Tu avevi già girato quattro film, eri conosciuto in tutto il mondo. Avevi utilizzato per i primi tre le musiche di Ennio Morricone. Quindi ci ha preceduto un grande maestro, un bel biglietto da visita… no? Siamo arrivati al momento giusto con *Profondo rosso*, che a mio avviso è uno dei tuoi capolavori. *Profondo rosso* e *Suspiria* sono due pietre miliari nella storia del cinema, per vari motivi. *Suspiria* per certi versi è quello più famoso in tutto il mondo. In Giappone *Suspiria* uscì prima di *Profondo rosso*, che intitolarono *Suspiria parte seconda* con il sottotitolo *Deep Red* [*Profondo rosso*].

A Tokyo c'è un locale ispirato a *Suspiria* [a Shinjuku, quartiere che non dorme mai].

"Cambiare", questo il suo nome, è un bar decisamente carino ma non grande, dove è stata ricreata praticamente l'ambientazione di *Suspiria*. Tutto porta quel marchio comprese le vetrate e la carta da parati. Il film e la colonna sonora sono sempre presenti. Quando ci sono stato ho autografato il muro.

Io non ci sono stato. Deve essere bello.

In questa sala fu registrata la colonna sonora di *Profondo rosso*. Per questo incontro sono stati riposizionati alcuni degli strumenti utilizzati per la storica incisione.

Non so se esista ancora [sul web sembra di no, *ndr*]. L'ultima volta che ho suonato a Tokyo volevo andarci, ma non sapevo se fosse aperto, così ho rinunciato. Pure in Giappone hanno problemi, soprattutto dopo il Covid molti posti hanno chiuso, compresi tanti cinema, falliti per colpa della pandemia.

Anche in America sono sparite moltissime sale. Il circuito cinematografico, proprio quello vero, si è disintegrato, non esiste più. In Italia il numero dei cinema non è dimezzato… è diventato un quinto, forse un decimo rispetto a qualche anno fa… veramente con il Covid c'è stato un massacro.

È triste passare davanti alle sale dove hai tenuto le prime di classici assoluti, con folle oceaniche che aspettavano fuori per tentare di entrare, e vederle chiuse, tipo l'Empire o l'Embassy, cinema romani importanti.

Sì, oppure trasformate in McDonald o in sale bingo… diventate delle "puttanate"!

Ripeto: stare qua con te è veramente una emozione incredibile, perché mi riporta indietro a tanti ricordi in comune. Con i Goblin in realtà abbiamo prodotto poche cose per i tuoi film, anche se ovviamente ci sono classici iconici, poi io ho continuato a lavorare con te. Abbiamo viaggiato molto insieme, partecipando anche a numerosi festival… ci siamo divertiti intensamente.

È vero. Abbiamo raccontato la nostra storia, le nostre avventure. Agli inizi la musica di *Profondo rosso* piaceva ai produttori, che eravamo io e mio padre Salvatore, ma non ai distributori, perché erano più anziani… più antichi anche di testa e il rock non gli piaceva, preferivano la musica sinfonica…

Ricordo una critica a film e colonna sonora che… veramente… uno dei sapientoni dell'epoca sentenziò: "*Profondo rosso* è un film inutilmente violento con una musica fracassona".

Fracassona? (*Ride*)

Non aveva capito niente.

Assolutamente. Ricordo la musica fracassona!

La musica fracassona non è male. Anche perché una caratteristica di *Profondo rosso*, diversamente dalle altre tue opere, è che in realtà la musica appare poco. Quando suoniamo la colonna sonora in sincronizzazione con il film, ci sono 32 minuti di parlato ininterrotto per il colloquio tra David Hemmings e Gabriele Lavia in piazza C.L.N. a Torino… non c'è musica. Poi il suono arriva quando ammazzano dalla finestra… allora li parte la musica (*Dario la sussurra con la bocca*). Al cinema in quel punto la gente faceva un salto. Ricordo che tu facesti mettere delle casse supplementari nelle sale per amplificare il suono, quindi il pubblico effettivamente rimaneva stordito dalla musica fracassona! Prima di questa colonna sonora stavamo preparando un altro progetto, quello del demo che ascoltasti grazie a Bixio. Quando abbiamo finito *Profondo rosso* abbiamo ripreso a registrare il vecchio disco, però non ci aspettavamo un successo così eclatante dopo pochissimo perché il progressive rock non era proprio tra i generi più popolari in Italia a livello di massa. La gente usciva "spaventata" dal cinema con la musica in testa e andava a comprare il disco, che vendette un milione di copie in dieci mesi. Oggi sarebbe impensabile una cosa del genere.

Davvero impensabile.

Siamo rimasti increduli. Oddio! Come è possibile! Gli appassionati erano abituati alla musica da film dell'epoca, decisamente più commerciale dei nostri brani. E poi credo che siamo stati il primo gruppo rock ad aver composto una colonna sonora intera, tranne pochi minuti di Gaslini. Allora in Italia nessuna band rock aveva scritto tutte le musiche di un film. Quindi devo dire grazie a te se siamo riusciti in questa impresa [gli Osanna nel 1972 per la colonna sonora di *Milano calibro 9* composero le *Variazioni* mentre *Preludio*, *Tema* e *Canzona/There Will Be Time*, furono scritte da Luis Bacalov, *ndr*].

Da sinistra: Claudio Simonetti, Marco Patrignani e Guido Bellachioma.

Fu qualcosa di rivoluzionario per il cinema italiano.

***Profondo rosso* fu rivoluzionario e il pupazzo del film risultò geniale.**

Pupazzo che nessuno mi voleva far realizzare. Quando presentai l'idea tutti erano contrari, persino mio padre, amico e grande sostenitore, che disse: "Dario, questa cosa qui levala… nun la fa', nun la fa'". Mannaggia! Pure lo scenografo era contrarissimo… tutti contrari, tutti contrari! Non capivano cosa cavolo significasse. Che cavolo significa? È una riflessione dell'autore, che sarei io, a cui viene l'intuizione che da una porta debba uscire un pupazzo animato e feroce. Loro a ripetere "ma che vuol dire?". E io a rispondere "vedrete che funzionerà, funzionerà". Infatti funzionò e ancora oggi la gente colleziona il pupazzo, che si vende in tanti negozi a livello internazionale.

È uno degli elementi caratteristici del film. Il pupazzo fu realizzato da Carlo Rambaldi.

Carlo lavorò a tutto il film, l'ultimo che fece in Italia. Dopo fu chiamato da Dino De Laurentiis negli Stati Uniti, poi da Spielberg per *E.T.*. Lui mi disse: "Questo film lo voglio realizzare davvero bene perché sarà il mio ultimo in Italia". Vi racconto un episodio estremamente divertente. Rambaldi lavorava in coppia con la moglie per gli effetti speciali. Erano veramente geniali, avevano delle idee ingegneristiche. Giravamo una scena di *Profondo rosso* con dei morti, che non ricordo neanche se l'abbiamo montata tutta o solamente un pezzetto, e Carlo aveva creato sei cadaveri distesi. Li portò sul set dentro la sua station wagon, dove trovarono posto lui, la moglie e sei pupazzi. Finita la lavorazione, verso le 23, caricarono i corpi sull'auto e tornarono verso casa e il deposito degli effetti speciali. A un certo punto la polizia li fermò, chiedendo i documenti. Poi intimarono di aprire il cofano dell'auto. Carlo e la moglie si

IL CINEMA DI *DEMONI*

(www.davinotti.com)

Nel 2010 l'utente Alesh in un post del forum scrive sull'ambientazione della sala utilizzata per *Demoni*: il cinema all'interno del quale è stato girato il film esisteva realmente. Si chiamava Argo e si trovava a Roma in via Tiburtina 604 (a circa 350 metri dagli stabilimenti cinematografici della De Paolis, via Tiburtina 521, dove fu realizzata una parte di *Demoni*). Intorno al 1995, dopo anni di abbandono (fu chiuso intorno al 1978/1980, quindi era già dismesso al momento delle riprese), è stato frazionato e trasformato in box auto, banca, negozio e agenzia di scommesse. Era in un palazzo di otto piani, costruito negli anni Cinquanta, di colore giallo e con la pensilina rossa. Le notizie mi sono state confermate da una signora che dagli anni Sessanta fino al 2006 è stata proprietaria di un negozio a fianco del cinema. Nel 1995 parte del foyer era utilizzato come ufficio vendite dei box, ricordo l'interno nero e il pavimento bianco. Il cinema internamente aveva lo stesso stile del vicino Ulisse, perché realizzati dal medesimo ingegnere, **Ildebrando Savelli**. Le riprese non possono essere state effettuate dentro quest'ultimo perché era più piccolo, oltre ad avere disposizione diversa delle porte di uscita dalla sala.

guardarono pensando: "Mamma mia, adesso che succederà… perché i pupazzi sembrano veri". Lui lo aprì e uno dei poliziotti fece un salto notevole, mi disse Rambaldi, mentre l'altro tirò fuori la pistola, prima puntandola contro i pupazzi e poi contro Rambaldi. Disse: "Chi sono? Chi ha ucciso questi uomini?". Rambaldi tentò di spiegare: "Guardi che sono finti, trucchi da effetti speciali. Li tocchi, li tocchi". Il poliziotto: "No, no".

Dario e Claudio concludono un grande incontro per i 50 anni di *Profondo rosso*.

Sotto: il pupazzo di *Profondo rosso*, realizzato da Carlo Rambaldi.

Rambaldi: "Sì, tocca, tocca, sono di cartapesta, tocca!". Alla fine si sono convinti, mettendosi a ridere, ma inizialmente fu una situazione assurda.

Ascolta un altro aneddoto con il pupazzo protagonista. Quando *Profondo rosso* stava in classifica suonammo in RAI durante alcuni programmi musicali. Avevamo l'idea di prendere il pupazzo e portarlo in trasmissione per metterlo lì con noi. Io andai da Rambaldi nel suo studio/laboratorio, neanche tanto grande, che non ricordo dove fosse, e lui me lo consegnò. Lo portai a casa… e il cane abbaiò tutta la notte contro il pupazzo in camera mia. In RAI i dirigenti dissero subito "no, no, no. Questo spaventa troppo la gente, non si può fare", così non l'abbiamo potuto mettere in scena. Lo riportai a Carlo senza utilizzarlo, peccato, scenograficamente con film e colonna sonora al top del successo non sarebbe stato male…

Pensa un po'… incredibile storia…

Oddio, in effetti era un po' inquietante ma per spaventare la gente ce ne corre…

Sì, d'altronde era fatto dal grande Rambaldi; aveva davvero un'aria inquietante.

Poi hai cominciato a lavorare con Sergio Stivaletti.

E pure con lui ho fatto tanti film.

«Volevano portare il pupazzo di *Profondo rosso* in RAI per la partecipazione dei Goblin, ma i dirigenti dissero di no perché avrebbe spaventato il pubblico»

Claudio Simonetti

INVENTORE DI UN SUONO (MA CON DISCREZIONE)

La morte di **Michael Roland Ratledge** (6 maggio 1943 – 5 febbraio 2025) ha colpito molto gli appassionati musicali più curiosi e attenti alla scena creativa britannica di derivazione canterburiana e jazz rock.
Colonna fondamentale dei Soft Machine, la sua capacità compositiva vivrà, anche per l'anima di un suono unico, per sempre nella sua musica…

Testo: **Riccardo Storti**

Quando si parla di tastieristi in territori di frontiera, alla fine, i nomi che spuntano fuori sono sempre gli stessi, dal progressive (Keith Emerson, Rick Wakeman, Tony Banks, Richard Wright) al jazz-rock (Joe Zawinul, Chick Corea, George Duke, Brian Auger) o all'hard-rock (Jon Lord, Vincent Crane). Sembra una regola quasi fissa, ma, se vogliamo, ci sta, in quanto tutti gli artisti citati sono stati degli importanti innovatori (e non si sta parlando affatto della loro tecnica esecutiva, quanto, semmai, della prospettiva sonora insita nella loro personale natura musicale).
Sovente ci si dimentica di lui: **Mike Ratledge**, tastierista dei **Soft Machine**. Ora, al di là della performante carriera che lo ha portato a muoversi dalla psichedelia di fine anni Sessanta alla colonna sonora, attraverso un'anima jazzistica, Ratledge è stato il primo a creare "quel" suono che, appena accennato, ci fa esclamare in coro: "Canterbury Sound!".
Mi riferisco al suo organo Lowrey Holiday Deluxe; anche lì, si facevano le nozze coi fichi secchi, visto che il Lowrey era considerato un po' l'alternativa discount al più famoso Hammond che, evidentemente, non tutti potevano permettersi. Pare fosse anche il caso di Ratledge e già nei primissimi album dei Soft Machine – quelli più patafisici, onirici e lisergici – c'è proprio quel modello lì. Siccome il buon Ratledge non deficitava di talento virtuosistico, durante i soli pensò bene di collegare il Lowrey a una scatoletta usata, per lo più, dai chitarristi: il fuzzbox ovvero un distorsore.
Ed ecco la magia: quell'organo sembrava altro, quasi un sintetizzatore che emulava uno strumento a fiato.

Discografia selezionata

Soft Machine
- THE SOFT MACHINE (1968)
- VOLUME TWO (1969)
- THIRD (1970)
- FOURTH (1971)
- FIFTH (1972)
- SIX (1973)
- SEVEN (1973)
- BUNDLES (1975)

Solo
- RIDDLES OF THE SPHINX (colonna sonora del 1977, pubb)

Kevin Ayers
- JOY OF A TOY (1969)
- BANANAMOUR (1973)
- THE CONFESSIONS OF DR. DREAM AND OTHER STORIES (1974)

Syd Barrett
- THE MADCAP LAUGHS (1970)

Elton Dean
- ELTON DEAN (1971)

David Bedford
- INSTRUCTIONS FOR ANGELS (1977)
- STAR CLUSTERS NEBULAE & PLACES IN DEVON/THE SONG OF THE WHITE HORSE (1978)

Karl Jenkins & Mike Ratledge
- FOR CHRISTMAS, FOR CHILDREN (1981)
- CUTS FOR COMMERCIALS VOL. 3 (1981)
- MOVEMENT (2010)
- SOME SHUFFLIN' (2010)

Karl Jenkins
- ADIEMUS: SONGS OF SANCTUARY (1995)

In realtà, stando a una ricostruzione del critico musicale Dave Lynch (allmusic.com), tutto nacque da un'esigenza pratica assai banale: Ratledge avrebbe voluto l'Hammond, ma, dopo avere posseduto un Vox Continental, si "accontentò" di un Lowrey che, a differenza dell'Hammond, mancava purtroppo di una certa forza dinamica (soprattutto nei bassi) e, allora, per dare maggiore carattere allo strumento, utilizzò l'aiutino del fuzzbox. Ratledge collegò tale set a un amplificatore Marshall, pertanto era possibile raggiungere livelli di volume estremamente elevati, però diventava assai difficile evitare il feedback nei momenti di silenzio tra le note. Ratledge, allora, scoprì che "poteva prevenire il feedback, evitando gli spazi tra una nota e l'altra e proseguendo i suoi assoli in uno stile *legato*" (Lynch).
Come? Simulando con il tocco manuale la respirazione circolare di un sassofonista che non prende fiato fino alla conclusione del suo assolo. Siamo nel 1968, è da poco uscito il primo album omonimo dei Softs e il gruppo sta aprendo i concerti di Jimi Hendrix in USA; insomma: nulla nasce per caso.
Un saggio lo abbiamo subito nell'opener *Hope For Happiness* dove a 2'40" un solo vorticoso diventa un imprescindibile apripista di successivi episodi che rimarranno scolpiti nella discografia del nostro (solo per citare qualche esempio di partenza: *Slightly All The Time*, *Facelift*, *Out-Bloody-Rageous*, *Teeth* e *Drop*). Il suo fuzz-organ divenne un elemento fondamentale nella tavolozza sonora di quei tastieristi più giovani che, nel giro canterburiano, stavano contribuendo al sound di band come i Caravan e gli Egg; ci riferiamo in particolar modo a **Dave Sinclair** e, soprattutto, a **Dave Stewart** che diverrà colonna portante di Hatfield and the North e National Health.
Va aggiunto che Ratledge è stato un infaticabile sperimentatore: di sicuro avrebbe potuto spingere ulteriormente l'acceleratore su una capacità solistica e improvvisativa da jazzista consumato (ha regalato non poche perle al piano elettrico Fender Rhodes), eppure nella sua carriera – spesso con la complicità di compagni di strada come **Karl Jenkins** – si è introdotto anche in altre stanze come la musica da film, il repertorio contemporaneo, il minimalismo e l'elettronica. Ecco, anche in questo caso, ci sarebbe da scavare perché il Ratledge oltre i Soft Machine pare essere capitolo poco esplorato, eppure, ricco di sorprese e indubbie qualità compositive.

Nella pagina accanto da sinistra: Daevid Allen e Robert Wyatt (sopra), Mike Ratledge e Kevin Ayers (sotto). Nella foto sotto: Ratledge live a Roma (teatro Brancaccio, 8 gennaio 1974). Il gruppo di apertura del concerto fu il Perigeo),

«Ratledge ha il suono che, appena accennato, ci fa esclamare in coro: "Canterbury Sound!"»

GIOVANNI COCCIA

THE OVERVIEW è l'ottavo album solista di **Steven Wilson**, che non ha certo perso la voglia di avventurarsi in viaggi solitari nonostante il recente lavoro con i **Porcupine Tree**. Di seguito una riflessione sul nuovo disco e l'intervista all'artista di Hemel Hempstead.

L'OTTAVO SIGILLO

Testo: **Marco Olivotto** Foto: **Kevin Westenberg**

Steven Wilson è un protagonista divisivo della scena progressive contemporanea. I giudizi sulla sua musica coprono senza soluzione di continuità lo spettro compreso tra il disprezzo e l'adorazione. Questo dipende dal gusto individuale, ma è difficile immaginare un altro musicista in grado di aggregare un gruppo di seguaci fedelissimi e contemporaneamente un cospicuo numero di persone che non ascolterebbero un suo album neppure sotto tortura, anche considerando il fatto che la sua notorietà si estende ben oltre la nicchia del progressive.

Per parlare correttamente di THE OVERVIEW (14 marzo 2025 – Fiction Records) e della sua carriera solista, ritengo necessario separare i piani: considerarlo innanzitutto come un compositore e un musicista (di talento, su questo c'è poco da discutere), e solo poi tentare di inserirlo all'interno di un genere. Il motivo: il suo universo sfida le definizioni troppo rigide e aprioristiche. La nota di accompagnamento per la stampa definisce l'album "audace", ed è difficile contestare questo aggettivo. I brani sono due, per un totale di quarantadue minuti: due suite, intitolate rispettivamente *Objects Outlive Us* e *The Overview*, suddivise in sezioni tematiche. La loro forma si avvicina a quella di alcune composizioni epiche del progressive classico, declinato però in un linguaggio più moderno e non particolarmente nostalgico. La nostalgia non può trovare posto nell'intenzione dichiarata dell'artista: trasporre uno stile codificato nel presente, inserendo scorci di paesaggi sonori mutuati da generi che un tempo non esistevano, dall'elettronica moderna al post-rock, per menzionarne solo un paio. Il tutto confezionato con una cura e una qualità del suono che sfiorano il maniacale.

La prima cosa che colpisce all'ascol-

A destra: una recente immagine di Wilson, realizzata da Kevin Westenberg, celebre fotografo americano.

«Ho compreso nel corso degli anni che la mia musica spazia attraverso stili diversi, ma per qualche ragione finisce per suonare come "la mia musica"»

to è la distanza dal precedente THE HARMONY CODEX (2023), lavoro sperimentale e per vari aspetti atipico, pure se di grande livello. Colpisce anche la distanza dalle canzoni di THE FUTURE BITES (2021), che qualcuno aveva sagacemente classificato come future-pop. THE OVERVIEW rischia di essere l'album di Wilson che potrebbe risultare gradito proprio a chi segue la musica progressive, e non solo per la durata e la struttura dei brani. Le scelte compositive e sonore, pur moderne, rimandano a un immaginario che gli appassionati del genere non possono non riconoscere. L'artista è un camaleonte, nel senso migliore del termine, che si trova a proprio agio solo spaziando attraverso stili diversi e, in qualche modo, sintetizzandoli ogni volta in maniera differente.

THE OVERVIEW è un concept che ha come tema il cosmo. Il titolo si riferisce a un fenomeno più volte descritto da chi è stato nello spazio e ha avuto modo di osservare la Terra dal cielo: il cosiddetto "overview effect", che si traduce in una modifica della percezione del mondo. In genere, questa causa un apprezzamento profondo della bellezza del nostro pianeta, producendo un sentimento di connessione spirituale con i nostri simili. Non sempre, però: il rovescio della medaglia è legato alla realizzazione che viviamo su un pianeta del tutto insignificante rispetto alla dimensione del cosmo, e che l'umanità sia una specie estremamente problematica.
Iniziato come progetto solitario, l'album ha poi visto alcuni nomi ben noti affiancarsi a Wilson: **Craig Blundell** alla batteria, **Adam Holzman** alle tastiere e **Randy McStine** alle chitarre. Con una graditissima sorpresa: il testo di *Objects: Meanwhile*, una delle sezioni del primo brano, uscito dalla formidabile penna di **Andy Partridge** degli XTC.
La scelta di non pubblicare singoli, o meglio sezioni dei brani, è del tutto coerente con un progetto che appare assai ambizioso. Lo sforzo dell'autore non si limita alla realizzazione di un buon album, qualsiasi cosa ciò significhi: l'intento di Wilson è quello di ridefinire alcuni aspetti di una espressione artistica tuttora valida, ma che va calata nel tempo presente. Questo approccio mi trova d'accordo. Se la richiesta è che l'ascoltatore si prenda quasi tre quarti d'ora di tempo per fruire dell'opera in maniera unitaria, tanto vale essere coerenti fino in fondo.

A destra: fronte copertina del nuovo album di SW.

Sopra: pubblicità dei concerti italiani del prossimo giugno (7 a Milano e 8 a Roma).

È una richiesta titanica, in un tempo in cui la musica è ridotta a puro materiale di consumo e la durata media dell'attenzione a un brano o un album raramente supera la soglia delle poche settimane. Anche meno.

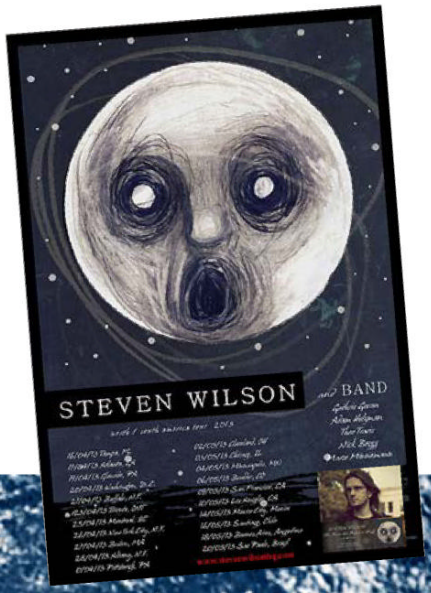
In assenza di singoli, viene meno anche la possibilità di realizzare dei video. La scelta di Wilson è stata quella di commissionare a **Miles Skarin**, già suo collaboratore, un film della durata di quarantadue minuti che funga da controparte visiva alla musica. Anche ignorando le immagini, è chiaramente percepibile la prospettiva cinematografica che attraversa le due composizioni: le sezioni delle suite sono vere e proprie scene, con dei protagonisti che compiono delle azioni. C'è una forma assai sofisticata di storytelling sottesa al progetto nel suo insieme, che di per sé giustifica la convivenza di due ambiti limitrofi ma assai diversi come musica e immagini. L'esperienza immersiva, derivante dalla fruizione delle visioni sonore, è interessante (anche se al momento dell'intervista non avevamo visto il film) con Wilson in Italia per la prima (5 marzo 2025, Roma), presente e disponibile a rispondere alle domande del pubblico dopo la proiezione.
Ci sono due aspetti ulteriori che vale la pena di considerare. Il primo è l'affiancamento di due mondi apparentemente lontani come scienza e musica. Molti dei temi affrontati in THE OVERVIEW sono strettamente scientifici, legati ai numeri sconvolgenti che misurano l'estensione dell'universo conosciuto. La loro declinazione però passa per l'ambito poetico e creativo della musica e del testo, anche al netto delle immagini: un'operazione che, condotta con perizia, può portare a risultati notevoli, creando un vero e proprio matrimonio di linguaggi che di norma non si intersecano. Il secondo aspetto, altrettanto interessante, è che finalmente un'opera che possiamo legittimamente definire progressive solleva temi assai nitidi di critica sociale. Non è la prima volta per Wilson, ma non è affatto scontato: nel 2025, la musica dovrebbe riflettere la vita

così come si svolge nel primo quarto del ventunesimo secolo. I riferimenti retrogradi al passato non portano alcun vantaggio, perché non aiutano chi ascolta a riflettere sui problemi giganteschi che il mondo sta attraversando. THE OVERVIEW è invece percorso da metafore che puntano in maniera netta il dito sull'autoreferenzialità della nostra cultura e dei nostri comportamenti, che spesso si traducono di una forma di narcisismo collettivo.
Non è affatto facile descrivere i contenuti musicali. Se da un lato è evidente che si ha a che fare con un lavoro di Wilson, è altrettanto vero che non è per nulla ovvio trovare riferimenti chiari nelle scelte sonore e stilistiche. *Objects Outlive Us* è diviso in otto sezioni, che spaziano dal minimalismo cosmico dell'introduttiva *No Monkey's Paw* all'andamento modulare di *The Buddha of the Modern Age*, articolata in-

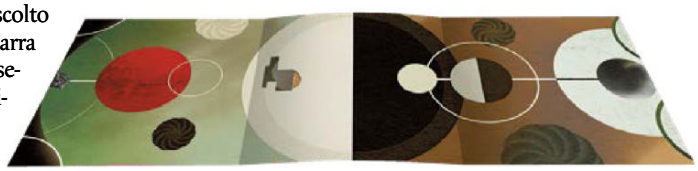
Sopra: copertine di HARMONY CODEX e THE FUTURE BITES.

A destra: poster del tour americano del 2013.

torno a un riff di pianoforte che innerva la struttura del brano. Una menzione doverosa per *Objects: Meanwhile*, la sezione più assimilabile a una canzonee: il testo visionario e tristemente ironico di Andy Partridge dà lustro a un brano in prevalenza acustico, venato da occasionali aperture psichedeliche e con una melodia indovinata. Improvvise sferzate elettriche di deciso stampo progressive aprono uno scenario inaspettato che poi ricade nel tema iniziale del pezzo. *The Cicerones* è uno strumentale delicato e acustico che conduce ad *Ark*, il cui testo lapidario contrasta sullo sfondo di un ostinato crescendo che dimostra, se ce ne fosse bisogno, la capacità di Wilson di creare tessiture sonore intricate ma godibilissime. Il brano è anche il momento di fulgore della batteria, **Craig Blundell** regge sulle proprie spalle tutta la struttura con una ritmica di potenza e raffinatezza rare. *Cosmic Sons Of Toil* è nuovamente uno strumentale in cui la perizia dei musicisti si spiega liberamente, in particolare quella di Randy McStine. Il pieno delirio progressive si arrende sen-



za armi all'entrata di *No Ghost On The Moor*, che riprende la sezione iniziale ripetendone il malinconico testo. La vera sorpresa sta però nei quattro minuti di *Heat Death Of The Universe*: fin dal primo ascolto si capisce che la chitarra di McStine mette a segno un assolo destinato a restare negli annali. Non tanto per la sua difficoltà tecnica, ma per il lirismo e l'ispirazione veicolati da un suono straordinario. Molta musica pop e rock ha detto un addio pressoché definitivo agli assoli da molto tempo: si tende a considerarli farraginosi, citazionisti, egotici, chi più ne ha più ne metta. Inoltre, nella forma-canzone, trenta secondi sono già tantissimi, e i pochi assoli memorabili che ascoltiamo sono miniature, rispetto a quelli scritti nella pietra dalla storia del rock degli anni Settanta. Eppure Wilson ci riesce, con l'aiuto di un talento strumentale eccelso come quello di McStine e senza fare mistero della propria ambizione: ridefinire una prassi esecutiva riposizionandola nel presente, senza dimenticare l'epica del passato. Senza alcun dubbio, il momento più alto dell'album, che da solo ne varrebbe l'ascolto.



Il carattere del secondo brano, *The Overview*, è del tutto diverso. Sei le sezioni, con la lunga *Perspective* ad aprire le danze con una lista di distanze cosmiche sorretta da atmosfere che ricordano alcuni passaggi di *Planetario*, l'esordio del collettivo **Deproducers** alla ricerca di un connubio tra scienza e musica. *A Beautiful Infinity I* è una canzone le cui radici sembrano risalire ai tempi in cui **Syd Barrett** tentava di dominare la propria follia con accordi sghembi e sonorità improbabili quanto affascinanti. *Borrowed Atoms* è rarefatta e sognante, figlia della visione dall'alto del nostro mondo, della quale evoca l'immaginazione e il mondo onirico. Segue *A Beautiful Infinity II*, che sfocia in *Infinity Measured In Moments*, liquida e attraversata dalle onde di un synth, che riprende la lista di dimensioni cosmiche dell'apertura (*Perspective*) e si conclude con la scena, quasi inevitabile, in cui "qualsiasi permanenza della materia scompare". È in questo brano che le tastiere di Holzman si posizionano in primo piano, per condurre a *Permanence*, ultimo movimento, in cui tutto sembra svanire nella polvere cosmica evocata da un pianoforte elettrico sapientemente trattato. L'atmosfera è rassegnata ma non triste, e il carattere immaginifico della musica appare evidente. È la degna chiusura dell'opera che mescola coerenza e diversità in un sistema armonico.

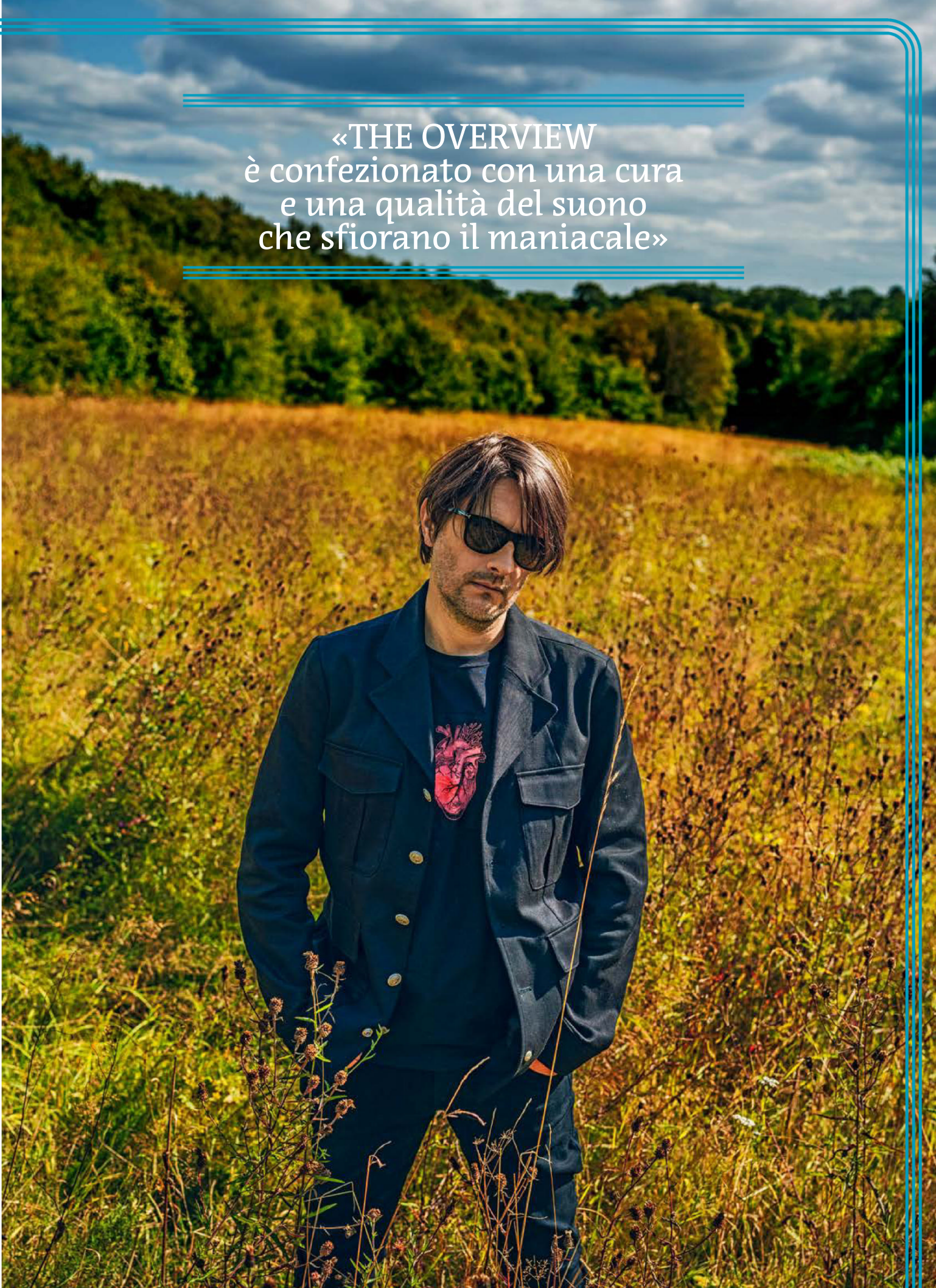
Personalmente, detesto dare un voto agli album. Comprendo il valore dell'operazione, ma è chiaro che ogni giudizio è influenzato dalla sensibilità di chi scrive, dalla sua estetica, persino dal suo umore del momento. Evito quindi di formulare un numero: ma non di sottolineare che un pregio indubitabile di THE OVERVIEW è l'ambizione, genuina e sentita, di portare una musica spesso autoreferenziale verso nuovi lidi. Nell'intervista, uno Steven Wilson coinvolto ed entusiasta spiega in maniera nitida che le sue molteplici influenze musicali formano ormai un magma indistinguibile al quale non ha accesso conscio, e ritengo pertanto artificioso cercare a tutti i costi dei riferimenti. Emerge, indubbiamente, è una capacità di produzione di alto livello, anche perché una delle cose più difficili da fare per un artista è produrre la propria musica. Il ruolo di un produttore e di un autore/esecutore sono totalmente diversi, e spesso in conflitto di interessi, ma lui porta a casa il risultato con un livello stratosferico, che dimostra il talento dell'uomo al timone. A mio parere è un modello per il progressive di questi anni, pensato e realizzato a quote elevate e pertanto pericolose, con alcune vette indimenticabili. Soprattutto, senza alcuna paura di mescolare generi apparentemente lontani tra loro, in un vero connubio di linguaggi. Il suggerimento è di ascoltarlo con attenzione (magari in cuffia, come lo stesso Wilson consiglia) e lasciarsi emozionare, se è il caso, perché alcuni momenti ne hanno decisamente il potere.

STEVEN WILSON TALKS...

Sopra: edizione vinile di THE OVERVIEW e poster del tour australiano dell'ottobre 2013.

Ho ascoltato THE OVERVIEW e lo trovo sorprendente. I tuoi lavori sono dissimili tra loro, ma ogni volta riconosco qualcosa che mi suggerisce: "Questo è Steven Wilson". Mi puoi spiegare quali elementi in comune hanno i tuoi progetti?

È una domanda difficile. Naturalmente concordo con te: una delle cose che penso di avere compreso nel corso degli anni è che la mia musica spazia attraverso stili diversi, ma per qualche ragione finisce per suonare come "la mia musica". Questo talvolta è frustrante. Quando cerco di realizzare qualcosa di diverso poi lo faccio ascoltare agli amici, o ad altri musicisti, dicendo "Oh, non ci crederai, ho prodotto qualcosa di nuovo!"... mi rispondono: "Be', mi sembri tu". È frustrante non riuscire a staccarmi dal mio DNA artistico. Credo che ci sia qualcosa che sta lì da quando ero ragazzo, ovvero la musica che ho ascoltato, che mi ha ispirato e in ultima analisi motivato a diventare un artista. Quelle influenze so-



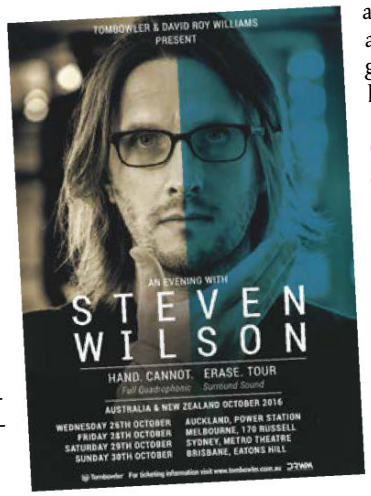
«THE OVERVIEW
è confezionato con una cura
e una qualità del suono
che sfiorano il maniacale»

Poster del tour australiano e neozelandese di novembre 2018.

no radicate in profondità in me, e si mescolano per dare origine a qualcosa che mi auguro sia abbastanza unico. Quindi, non ho ascoltato solo il rock, l'elettronica, il prog, o il metal! Ho ascoltato tutti questi generi contemporaneamente e questo in qualche modo ha generato la radice della mia personalità musicale. Credo che THE OVERVIEW sia un buon esempio di come ciò si manifesti in maniera inconscia. Non cerco di fare qualcosa di specifico e lascio che la musica scorra. È divertente, perché a volte mi chiedono quali siano state le influenze in questo o quell'album, ma credo di avere passato il punto in cui ragionavo così. Compongo in maniera molto inconscia. Ma hai ragione: quello che produco suona invariabilmente come Steven Wilson. Quindi la tua domanda è valida, ma è difficile per me risponderti: è come quando ti guardi allo specchio, ciò che vedi non è ciò che chiunque altro vede. Vedi i dettagli minuti, ma ti sfugge l'immagine globale che invece appare alla gente. In un certo senso mi affido agli altri per capire cosa sto facendo, perché da solo vado molto a naso.

Il progetto visivo parallelo alla musica lo hai concepito come un film o come un'installazione?

Entrambe le cose. Lo porterò anche in concerto, quindi avrà diverse applicazioni. La ragione di questo film è che di solito, quando pubblico un disco con dodici canzoni, ne scelgo tre o quattro che mi sembrano adatte per un video, in senso tradizionale, che poi metto online. Stavolta abbiamo due brani molto lunghi, e l'idea di pubblicare un singolo non era rilevante. Questo album non ha singoli, e non ho voluto inserire tracce in anteprima. Il budget che di norma spenderei per realizzare i video è stato assegnato a un filmmaker con la richiesta di costruire una pellicola basata sull'album: un unico visual di lunga durata, che possa accompagnarsi alla musica e che possiamo usare per gli eventi di lancio, per gli ascolti, per i live, o che possa diventare un'installazione. Ci sono varie possibilità di fruizione, e questa è l'alternativa ai singoli che di solito uno si aspetta, ma che stavolta non ci sono.



Poster dei concerti a supporto dell'album HAND. CANNOT. ERASE. (Australia e Nuova Zelanda, ottobre 2016).

L'album contiene due suite, entrambe riferite al cosmo. Ho l'impressione che si tratti di un copione messo in musica, con scene diverse che evocano un concetto coerente. Sei partito da un'idea e l'hai musicata, oppure sei partito da una musica astratta e il concetto è nato a posteriori?

Sono partito dal concetto. Il tuo commento è a fuoco. Ho sempre pensato alla mia musica o ai miei album come analoghi a brevi film, o anche a lungometraggi. Ho sempre amato l'idea delle scene presente nel cinema. Il cinema e la musica hanno molto in comune, ma quello che mi è interessato maggiormente del primo è che puoi realizzare un'opera unica che dà corpo a emozioni differenziate attraverso scene diverse. Nella musica pop e nel rock, una canzone di solito viene etichettata come gioiosa, triste o rabbiosa, quindi tende a focalizzarsi su uno specifico stato emotivo. Questo non accade nei film, dove ci sono personaggi a cui capitano cose molto diverse. All'inizio possono essere felici, poi accade qualcosa di tragico e diventano tristi, poi arrabbiati. Amo l'idea che la musica possa contenere lo stesso tipo di movimenti emotivi, e tu hai usato la parola "scene", che è esattamente ciò che penso la musica abbia: sono scene in cui i personaggi attraversano esperienze diversificate. Di nuovo, questo è connesso al motivo per cui ho commissionato un film parallelo alla musica, per affermare che esiste una certa analogia tra i due mondi. Puoi guardare il film o ascoltare il lavoro come un brano.

Come ti approcci alla composizione, in generale? Mi sembra di avvertire un approccio rapsodico nei brani, che mi fa chiedere se parti da un gruppo di idee, che poi cuci insieme, o se nasce tutto da un piccolo seme, che poi si evolve in maniera coerente, come un albero.

Le due suite sono state scritte in modi totalmente diversi. *Objects Outlive Us* è nata in maniera sequenziale, ogni scena ha suggerito quella successiva. Se vogliamo tornare all'analogia con il cinema, la domanda che mi ponevo era: "Cosa accadrà ora a questi personaggi?". Nel contesto musicale i personaggi possono essere melodie, o textures sonore. Quindi mi chiedevo: "Cosa devo fare con il ritmo nella prossima scena, o con la melodia? Magari accelerarla, o cambiare il *mood* mantenendo lo stesso ritmo, la stessa melodia o cambiare la segnatura del tempo, però mantenendo la stessa idea". *Objects Outlive Us* è un buon esempio di composizione scritta dalla prima all'ultima nota. Credo che ascoltandolo si capisca, perché si conclude con un ritorno all'inizio: è un ciclo, ha un flusso logico chiaro. *The Overview* è nato invece mettendo insieme alcune sezioni, ovviamente in un modo che mi sembrava soddisfacente. Per questo motivo, lo sviluppo tematico è meno evidente: sono momenti piuttosto diversi tra loro. Il brano è disceso da una piccola parte (che incidentalmente si trova a metà), poi diventata il punto di partenza per mettere insieme il resto. I due brani mostrano quindi entrambi gli scenari citati nella domanda.

Una delle mie parti preferite di *Objects Outlive Us* è *Objects: Meanwhile*. Il testo di Andy Partridge connette gli eventi che accadono sulla Terra ad altri, ben più catastrofici, che avvengono nell'universo senza che ne siamo coscienti. Lo leggo come un avvertimento: "Siamo schiavi delle cose terrestri, ma infinitamente piccoli". Suona come un'affermazione antropologica o una critica sociale.

L'intero album, in realtà, ha un solo tema: la prospettiva sul posto che occupiamo nell'universo, quindi della Terra nell'universo. Quando inizi a esaminare questo aspetto, incontri numeri sconvolgenti. Sono così enormi che è pressoché impossibile per noi farci un'idea di quanto la Terra sia minuscola rispetto al cosmo, per non parlare della razza umana. Il nostro pianeta non è che uno tra miliardi di altri pianeti, e il Sole non è che una stella tra migliaia di miliardi di stelle. Non è neppure una stella partico-

larmente grande, e persino la nostra galassia non è tra le più estese. Nonostante questo, siamo ossessionati da noi stessi e nutriamo un enorme senso della nostra importanza. Una cosa a cui penso spesso è che la Terra esiste da circa quattro miliardi di anni, ma gli esseri umani l'hanno popolata solo per trecentomila anni. Se rapporti la vita della terra a una giornata di ventiquattr'ore, scopri che siamo stati presenti negli ultimi tre secondi soltanto. Il nostro senso di importanza è così gonfiato da risultare comico. Nel contesto del cosmo, il nostro peso è di fatto pari a zero: non solo siamo stati qui per pochi secondi, ma spariremo di nuovo, mentre il cosmo andrà avanti per lunghissimo tempo dopo di noi. Questa è l'idea della prospettiva, e ciò che dissi a Andy fu: "Vorrei partire dall'idea delle cose minuscole che ci accadono ogni giorno, come nelle soap opera, le cose che ci fanno arrabbiare, ma che in termini cosmici non hanno alcuna importanza. Le voglio affiancare a buchi neri che implodono e nebulose che entrano in collisione, per dare l'idea della prospettiva". Il vero tema dell'album per me è cercare di ricordare alle persone che, anche se siamo terribilmente assorbiti da noi stessi in cose apparentemente fondamentali, la loro importanza è nulla dal punto di vista cosmico. La vita è un dono incredibile, e credo che questo pensiero attraversi un po' tutti i miei album. Stavolta l'approccio è più cosmico nel senso che ho spiegato.

THE OVERVIEW limited edition in vinile rosso con poster, andato esaurito in preordine tre mesi prima dell'uscita.

Cd e t-shirt (ufficiali).

In The Overview non parli solo delle distanze su scala cosmica, ma anche del tempo. Nella sezione _A Beautiful Infinity_, quando canti "Each moment for me is a lifetime for you" ("Ciascun momento per me coincide con una tua intera vita") mi sembra di sentire echi del film _Interstellar_ (2014) di Christopher Nolan, che probabilmente hai visto. È stato un'ispirazione nella realizzazione di questo album?

La risposta più onesta che ti posso dare è che non si tratta di un'ispirazione cosciente. Prima ho detto che tante cose hanno radici profonde nel mio DNA e si manifestano senza che io me ne accorga. Per quanto riguarda *Interstellar*, trovo in quel film una bellezza profonda, che amo, e sono certo che stia da qualche parte in quel DNA. Mi è capitato di avere una conversazione con un mio amico che gestisce un'organizzazione chiamata Space Rocks, che ha lo scopo di avvicinare il mondo dell'arte e dell'astronomia. L'idea di congiungere scienza e arte è affascinante, e parlavamo di cose di questo tipo: se io fossi su questo pianeta e tu su un pianeta in una galassia diversa, e io ti facessi ciao con la mano, passerebbero due milioni di anni prima che tu potessi vedere il mio saluto. Questo tipo di conversazioni torna al tema di prima: fatichiamo a concepire numeri tanto grandi. L'idea del tempo che la luce impiega per percorrere l'universo, e come questo influenzi il tempo necessario perché qualcuno si renda conto di ciò che sta accadendo, implica che quando guardiamo le stelle, la luce che vediamo abbia impiegato chissà quanti anni per raggiungere i nostri occhi… è un pensiero che mi sconvolge. Adoro *Interstellar* e sono certo che mi abbia influenzato, ma non necessariamente a livello conscio.

Circa un anno fa hai provato a usare l'intelligenza artificiale nella canzone di Natale _December Skies_. Da qualche parte hai scritto che non eri certo di cosa pensare a proposito dell'AI. Sei certamente un osservatore sensibile della tecnologia, quindi ti chiedo: cosa ne pensi oggi?

Non so ancora cosa pensare, davvero. Credo che sia difficile non pensare a ciò che sta per accadere, perché è una cosa sorprendente. Ti faccio un esempio: mia moglie usa ChatGPT continuamente, perché l'inglese non è la sua prima lingua, e quindi se scrive qualcosa utilizza questo strumento per rendere il linguaggio più corretto, e funziona benissimo. Allo stesso tempo è difficile non pensare a quella che sarà la conclusione di questo processo, che definirei un problema di obsolescenza umana. Limitiamoci a guardare il mondo di cui faccio parte, che è quello della musica. L'AI è già in grado di creare musica a profusione. Prendiamo ad esempio un genere specifico, come la techno: l'AI è già in grado di crearla, senza alcun limite e in quantità enormi, e il motivo è che quella musica si basa su un insieme molto ristretto di parametri musicali. Se cerchi, troverai anche delle canzoni di un finto Steven Wilson, realizzate dall'AI. La voce… onestamente, se me ne facessi ascoltare una chiedendomi se ricordo di averla registrata, ti risponderei: "No, non lo ricordo". Quando mi è successo, l'ho percepita come se fossi io a cantare, e questo è abbastanza spaventoso: se io non riesco a percepire la differenza tra il vero me e quello creato dall'intelligenza artificiale, credo che ci sia un problema. La canzone di per sé non era straordinaria, ma siamo solo all'inizio: questa è la prima generazione dell'AI. Magari alla terza o alla quarta, l'intelligenza artificiale potrebbe produrre THE OVERVIEW, e questo è un pensiero che mi spaven-

ta, perché conduce alla domanda: "A cosa servono gli esseri umani, a cosa servono gli artisti?". È una questione decisamente controversa quando si guarda al mondo dell'arte e dell'espressione creativa, perché l'arte è ciò che distingue gli esseri umani da tutte le altre specie sulla Terra. Facciamo cose non necessarie, ci esprimiamo creativamente perché è bello farlo. Tale necessità è ciò che ci rende quello che siamo. Se l'intelligenza artificiale arriverà a farlo al posto nostro, come noi, la domanda inevitabile è: "Per quale motivo siamo qui?"… ciò ci conduce a una lunga serie di domande esistenziali, che forse non diventeranno un grosso problema per me nel corso della mia vita. Ma le prossime generazioni? Sentiranno il bisogno di esprimersi creativamente? Tutto si riduce a una questione riguardante l'intero genere umano. Stiamo entrando in una nuova fase evolutiva, le cose stanno cambiando, compresa l'intera visione dello scopo dell'umanità… su come siamo legati l'uno all'altro, su come siamo legati all'universo. Inevitabilmente cambierà. Probabilmente non è cambiata per secoli o millenni, ma la sensazione è che questo sia un nuovo capitolo dell'evoluzione, in cui la tecnologia è essenzialmente la forza trainante. Mi piacerebbe vivere abbastanza per capire come andrà a finire: è uno scenario affascinante e preoccupante al tempo stesso. Non so quale sia la tua idea rispetto a tale argomento, ma questi sono alcuni dei pensieri che ho in merito.

Poster del concerto alla Rockhal di Esch-sur-Alzette in Lussemburgo (25 settembre 2015).

A destra: Wilson in un altro scatto del fotografo statunitense Kevin Westenberg, che dal 1983 vive a Londra. Le sue immagini sono apparse su «New Musical Express», «Melody Maker», «Rolling Stone», «Spin», «Q», «Time Out», «Vogue», «Rockin on Japan», «New York Times Magazine», «Mojo» ecc.

Ho pensieri simili ai tuoi. Ciò che hai detto mi sembra a fuoco. Tornando alla musica, parto dal presupposto che i Porcupine Tree siano ancora attivi, formalmente. Quindi hai due progetti impegnativi: il gruppo da un lato, la tua carriera solista dall'altro. Qual è per te la differenza tra le due realtà?

Quando i Porcupine Tree si sono riformati, un paio di anni fa, la mia carriera solista era ormai consolidata. La band oggi è molto cambiata da quella di un tempo. La differenza principale è che nel primo periodo, tra il 1992 e il 2009, scrivevo la maggior parte del materiale. La mia carriera solista è arrivata dopo, quindi quando il gruppo è tornato nel 2022 l'idea era che avremmo principalmente scritto i brani insieme. Questo ci ha reso un'entità più democratica. Prima, arrivavo e dicevo: "Gente, ho scritto un nuovo album!", portando perlomeno il 70% del materiale. Se mi capita ora, quelle composizioni sono probabilmente destinate a un mio progetto solista, questa è la grande differenza. Negli ultimi due anni abbiamo lavorato ad alcune cose che potrebbero diventare un nuovo album tra un anno o due, ma l'idea rimane quella di lavorare sempre insieme a livello di composizione. Credo che questo bilanci molto, ad esempio, l'interesse di **Gavin Harrison** verso strutture complesse, poliritmiche, e l'attenzione di **Richard Barbieri** alle textures e a un sound design che ha dell'incredibile. Io di solito mi occupo della struttura dei brani e della creazione dei riff. Direi che i PT sono diventati un dialogo a tre voci, più bilanciato che in passato. La mia carriera solista, in un certo senso, è la continuazione di ciò che il gruppo aveva iniziato ormai tanti anni fa.

Ti occupi da lungo tempo di spazializzazione dell'audio. Quando componi, pensi anticipatamente a scenari di quel tipo, ad esempio Dolby Atmos?

Bisogna sempre ricordare che, a prescindere dal mio interesse nell'audio spaziale, e dal fatto che ho realizzato un mix in Dolby Atmos (che è per me come l'album andrebbe ascoltato), la maggioranza schiacciante di chi lo ascolterà lo farà in stereo. Il mio impegno è quindi quello di far suonare al meglio la versione stereofonica, nel modo più immersivo e bello che posso concepire… ma la risposta alla tua domanda è sì. Quando compongo non riesco a evitare di pensare: "Wow, questo sarà bellissimo una volta spazializzato!"… oppure "Se aggiungo una voce, piuttosto che una tastiera o una chitarra, potrò fare qualcosa di sorprendente con la spazializzazione". Quindi, sì ci penso, ma so anche di dover curare in maniera perfetta la versione stereo, perché è quella che la maggior parte delle persone ascolterà.

Ultima domanda, un po' da nerd. Gli ultimi quattro minuti di *Objects Outlive Us* contengono uno degli assoli di chitarra più sorprendenti che io abbia ascoltato, non solo per ciò che viene suonato, ma anche per il suono in sé. È qualcosa che mi aspetterei dal miglior Robert Fripp. Posso chiederti come l'hai realizzato?

Non sono io a fare l'assolo, ma Randy McStine, che sarà anche in tour e che suonava la chitarra aggiuntiva nel tour nei concerti dei Porcupine Tree. È un musicista sorprendente, e gli ho detto testualmente questo: "Randy, dobbiamo reinventare l'idea del classico assolo rock allungato, perché non voglio *Comfortably Numb* dei Pink Floyd. Non fraintendermi: mi piace tantissimo *Comfortably Numb*, ma quello di David Gilmour è un assolo iconico… noi dobbiamo trovare il modo di estendere il concetto del classico ed epico assolo di chitarra". Abbiamo provato diversi suoni, e io volevo qualcosa che suonasse contemporaneo, non datato, ma che avesse ancora il feeling di *Comfortably Numb* o comunque del tuo assolo rock classico preferito. Volevo quel feeling, quel senso teatrale, con la stessa qualità epica, ma ridefinendola. A quel punto sono entrati in gioco lo stile di Randy, che è giovane rispetto a me e ha una visione più fresca della mia, ma anche il suono scelto. Il suo vocabolario musicale va oltre la tradizionale scala pentatonica blues. Alcune scelte melodiche in quell'assolo sono inusuali, e sono felice che tu lo abbia descritto come hai fatto, perché lo scopo era quello: ridefinire il classico assolo rock, che non apparisse vintage, ma del tutti moderno, pur mantenendo il feeling che ho descritto.

«L'album ha un solo tema: la prospettiva sul posto che occupiamo nell'universo, quindi della Terra nell'universo»

egan
r the
nimals

Ed Unitsky, visionario del design e della grafica, ha plasmato l'identità estetica di numerosi album nel panorama del progressive rock. Il suo stile inconfondibile, fatto di mondi fantastici, paesaggi epici ed elementi simbolici, si intreccia con ispirazioni letterarie, tra cui un forte legame con l'immaginario di J.R.R. Tolkien.

Immaginazione senza confini

Testo: **Guido Bellachioma**

Ed Unitsky, nato in Bielorussia, è noto per la sua arte surrealista e per le copertine degli album di musica progressiva. Le sue opere, viaggi in regni fantastici, sono state paragonate a quelle di **Roger Dean**, **Storm Thorgerson**, **Michael Whelan**, **H.R. Giger**, **Salvador Dalì** ecc. Il suo inconfondibile stile risuona del vecchio mondo con un tocco innovativo della cultura pop.

Lo abbiamo intervistato in concomitanza della pubblicazione di ATONEMENT OF A FORMER SAILOR TURNED PAINTER dei **Submarine Silence**, di cui ha curato la bella copertina (articolo incluso nel numero 58 della nostra rivista). Ormai è un artista digitale ma rimane fortemente legato alla cultura pittorica delle precedenti epoche, quando utilizzava altre tecniche: colori ad olio, acrilici, aerografo, matite, pastelli, acquerelli ecc.

Parlaci del tuo stile pittorico.

Può essere definito come una combinazione di estetica fantastica ed elementi surreali, che mi permette di creare mondi unici. Esploro i confini della realtà, combinando colori brillanti e saturi con superfici ricche di dettagli per evocare gli stessi sentimenti di meraviglia e mistero che provo io stesso. Le mie opere, spesso piene di simboli e allegorie, invitano l'osservatore a immergersi nella profondità della trama. Talvolta utilizzo elementi della natura, mitologia e creature fantastiche per creare un linguaggio visivo vivido e dinamico. Dettagli surreali aggiungono una sensazione di irrealtà e un fascino da sogno, contribuendo a trasmettere la complessità emotiva e l'imprevedibilità dell'esperienza umana. Cerco di fare in modo che ogni mio dipinto non sia solo un'immagine, ma un'intera storia piena di emozioni e significati. Mi sforzo di creare uno spazio in cui lo spettatore possa perdersi, immergendosi in mondi insoliti e rivedendo le proprie idee sulla realtà. Questo stile pittorico mi consente di esplorare ed esprimere i miei sentimenti interiori, mettendo un pezzo della mia anima in ogni opera.

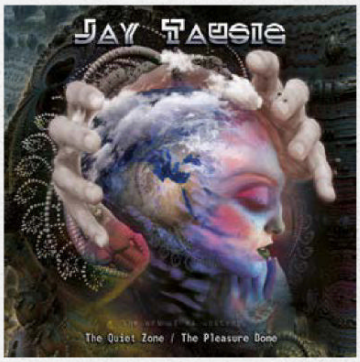
Ed Unitsky. A destra: copertina di SONGS FROM THE LIGHTHOUSE (2008) dei Moongarden.

Come è iniziata la tua collaborazione con i Moongarden, poi proseguita con i Submarine Silence?

La collaborazione con i **Moongarden** è iniziata con la proposta di creare la copertina per SONGS FROM THE LIGHTHOUSE (2008), invito arrivato da parte del loro mastermind e principale compositore, **Cristiano Roversi**, con cui poi siamo diventati grandi amici. Lui e il resto dei ragazzi avevano visto i miei lavori per **The Tangent** e altri artisti, rimanendo colpiti dal mio stile, che rifletteva perfettamente l'atmosfera della loro musica. Già conoscevo il gruppo ed ero un fan del loro talento, quindi abbiamo discusso il concept e le idee, e mi sono sentito ispirato a creare un'immagine visiva che trasmettesse il loro messaggio musicale. Dopo la collaborazione di successo con i Moongarden, il rapporto è evoluto con i Submarine Silence. È stata una transizione naturale, poiché entrambe le band cercavano uno stile visivo che potesse completare la loro visione musicale, mantenendo lo spirito e le migliori tradizioni dei primi **Genesis**. È stato un lavoro impegnativo, poiché il design del loro album precedente era stato realizzato dall'eccezionale **Paul Whitehead**, uno dei miei artisti preferiti! Dovevo essere all'altezza di un grande maestro come lui!

Quale tecnica hai utilizzato per la copertina di ATONEMENT?

«Esploro i confini della realtà, combinando colori brillanti e saturi con superfici ricche di dettagli»



A sinistra: THE QUIET ZONE THE PLEASURE DOME (2024) del polistrumentista californiano Jay Tausig. A destra: THE LAMPLIGHTER (2013) del gruppo cubano Anima Mundi e ETERNIVERSE DÉJÀ VU (2017) del progetto canadese Light Freedom Revival.

Sono un artista e designer digitale, creo immagini altamente spirituali e complesse utilizzando diversi programmi al computer. Negli ultimi anni ho iniziato a usare un po' l'intelligenza artificiale. Grazie a questi strumenti riesco a portare alla luce progetti ambiziosi, creando opere d'arte uniche e memorabili.

Immagine da ATONEMENT OF A FORMER SAILOR TURNED PAINTER dei Submarine Silence.

In generale dipingi liberamente, senza farti condizionare dall'ascolto della musica. È stato così anche con ATONEMENT?

Nel concept ho cercato di trasmettere la profondità emotiva del tema del cambiamento interiore di un ex marinaio, diventato artista romantico. L'immagine centrale lo raffigura nel suo studio creativo, circondato dalle sue esperienze e intento a domare il suo drago interiore, il Leviatano. Il booklet del disco include illustrazioni di scene e creature marine, insieme a paesaggi poetici, che riflettono il tema del pentimento e della redenzione.

Ce n'è una di cui sei particolarmente soddisfatto?

Adoro l'immagine centrale dell'album, che raffigura l'ex marinaio-artista seduto nel suo studio, immerso nei pensieri e nella nostalgia. Con una tavolozza e dei pennelli in mano, è circondato da oggetti che richiamano il suo passato e il suo presente: tutti dettagli di colori a olio, tele e frammenti della sua vita. Questa rappresentazione è ricca di simbolismo, evocando il suo viaggio intimo, il tormento e la ricerca di una trasformazione personale. Le illustrazioni di ambienti marini, popolate da creature degli abissi e navi affondate, richiamano la vastità e il mistero dell'oceano, specchio del mondo interiore del marinaio. Dettagli come tramonti, la luce lunare che illumina delicatamente l'oscurità, e motivi romantici come fiori e paesaggi evocativi, aggiungono una profonda componente emotiva. Questi elementi si intrecciano per esprimere i temi centrali dell'album, come il pentimento e la redenzione, rappresentando la lotta interna e il risveglio spirituale del protagonista. Il tutto contribuisce a creare un'atmosfera densa di significato, in perfetta sintonia con le emozioni trasmesse dalla musica.

Cosa pensi musicalmente di ATONEMENT?

È un vero capolavoro che immerge l'ascoltatore in un mondo profondo e carico di emozioni. Le composizioni musicali trasmettono magistralmente l'atmosfera e il mood, creando un viaggio sonoro unico. Ogni brano

A sinistra: CHRISTMAS NIGHT 2066 dei Moongarden. A destra AUTO RECONNAISSANCE (2020) dei Tangent e una illustrazione di Rodney Matthews ispirata a *The Lord of the Rings*.

«Cerco di fare in modo che ogni mio dipinto non sia solo un'immagine, ma un'intera storia piena di emozioni e significati»

Sopra: THE SUM OF NO EVIL (2007) dei Flower Kings e CLOCKWORK MAN (2023) dei This Winter Machine. Sotto: gatefold di III – A PLACE IN THE QUEUE dei Tangent (2006).

è pieno di emozioni intense e arrangiamenti complessi, con l'incredibile abilità di tutti i musicisti che rendono l'album davvero indimenticabile. Per questo motivo, ho ricevuto un'enorme carica di ispirazione per creare le mie immagini. Vorrei in particolare sottolineare il fenomenale assolo di chitarra di **Roine Stolt**, leader dei **Flower Kings**, presente in *Majestic Whales*, rivisitazione della composizione di **Anthony Phillips**, tratta dall'album SAIL THE WORLD del 1994. Il tocco spirituale e virtuosistico di Roine, unito al suo talento compositivo, è sempre stato per me una fonte di ispirazione. Lui è il mio padrino nel mondo della musica progressive; è stato il primo a credere nel mio potenziale creativo e a supportarmi nel percorso artistico. Il suo assolo in questo brano è un autentico capolavoro, che toglie il fiato e lascia un'impressione indelebile. Lo considero uno dei migliori chitarristi del nostro tempo. La sua abilità e la sua passione creativa per me saranno sempre un esempio da seguire.

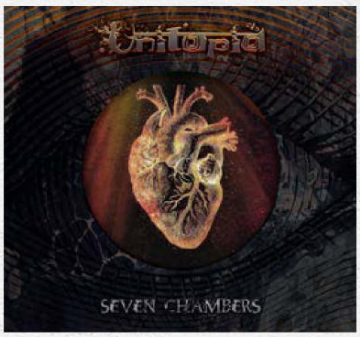
Ed Unitsky e Tolkien?

Ho letto molti anni fa sia la trilogia de *Il Signore degli Anelli* che *Lo Hobbit*, anche se non ricordo ogni dettaglio. È passato molto tempo, ma ho rinfrescato la memoria con la trilogia cinematografica diretta da Peter Jackson! Come artista e designer percepisco *Il Signore degli Anelli* e gli altri libri di Tolkien come un mondo ricco e stratificato, pieno di impressioni visive ed emotive, in cui c'è una vasta gamma di paesaggi, dai tranquilli villaggi degli hobbit alle maestose foreste degli elfi, fino alle cupe fortezze di Mordor. Ognuno di questi paesaggi ha un'atmosfera, una natura e un'architettura uniche, che li rendono ideali per la mia esplorazione visiva. A volte mi immagino mentre disegno o creo questi luoghi al computer, usando diverse tecniche e stili per trasmettere la loro bellezza e il loro mood. Inoltre, i personaggi dei suoi libri sono così vari e profondi che possono ispirare molti ritratti e illustrazioni. Dal saggio Gandalf al coraggioso Aragorn, dalla misteriosa Galadriel al fedele Sam – ogni personaggio ha una propria storia e un carattere unico, che li rendono interessanti da rappresentare. *Il Signore degli Anelli* è pieno di simbolismi ed elementi mitologici che possono servire da ispirazione: L'Anello del Potere, i palantír, gli artefatti elfici… tutti questi oggetti hanno significati profondi e possono essere rappresentati in diversi stili, dal figurativo all'astratto. Tolkien utilizza molte metafore visive che possono essere interpretate nelle opere d'arte. Ad esempio, il contrasto tra luce e oscurità, che simboleggia la lotta tra bene e male, o la rappresentazione della natura come riflesso dello stato interiore dei personaggi.

Quanto pensi che il lavoro di Tolkien abbia influenzato l'arte grafica, in particolare nella musica?

I libri di Tolkien non sono solo opere letterarie, ma anche una ricca fonte di ispirazione per artisti e musicisti, specialmente nei generi del classic rock e del progressive rock. Il suo mondo, i suoi personaggi e i suoi temi offrono infinite possibilità di esplorazione visiva e creativa. Ad esempio,

Da sinistra: OPEN SKY (2014) dei Celestial Fire, gruppo di Dave Bainbridge (Iona, Lifesigns) e SEVEN CHAMBERS (2023) degli Unitopia.



A sinistra: THE MUSIC THAT DIE ALONE (2003) dei Tangent. A destra: retro di ATONEMENT (2025, anche se doveva uscire a fine 2024 in realtà è stato procrastinato a marzo) e CINEMATOGRAAF (2008) di Tomas Bodin.

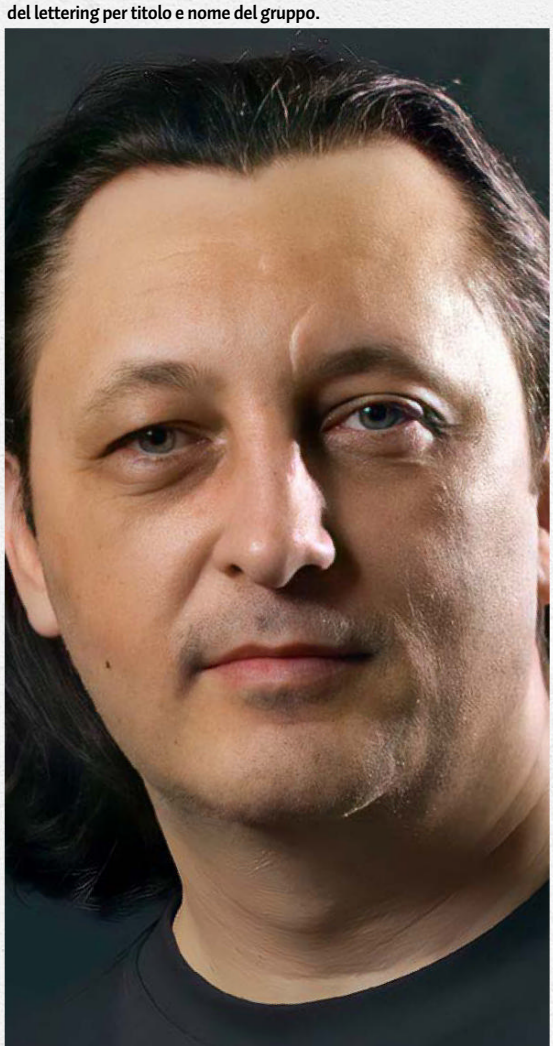
LED ZEPPELIN IV contiene la canzone *Misty Mountain Hop*, il cui titolo si riferisce alle Montagne Nebbiose de *Lo Hobbit*. Anche la copertina dell'album presenta elementi fantasy che ricordano il mondo di Tolkien. La band canadese di progressive rock **Rush** ha spesso utilizzato temi fantasy nei propri testi e nelle copertine degli album. La canzone *Rivendell* prende il nome dalla città elfica de *Il Signore degli Anelli*. E ovviamente, i britannici **Marillion** hanno tratto ispirazione dal lavoro di Tolkien: persino il nome della band richiama il titolo del libro *Il Silmarillion*, e l'album SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR (1983) ha una copertina che ricorda i paesaggi fantastici tipici del mondo di Tolkien. Ci sono molti altri esempi di artisti e musicisti ispirati dalle sue opere. Ad esempio, la band tedesca di power metal **Blind Guardian** è nota per le sue canzoni ispirate ai lavori di Tolkien. Il loro album NIGHTFALL IN MIDDLE-EARTH è interamente dedicato a *Il Silmarillion*, e la copertina riflette le scene epiche di questo libro.

Quali artisti visivi riflettono maggiormente l'universo di Tolkien? Roger Dean?

Tolkien, con i suoi mondi, personaggi e temi, offre infinite opportunità di esplorazione e creatività visiva. Il suo lavoro ha avuto un'influenza significativa sull'arte grafica, in particolare sulle copertine degli album di progressive rock, ispirando molte band nella creazione delle loro opere. Adoro il lavoro di **Roger Dean**: è uno dei miei autori preferiti per le copertine di album progressive rock! Sì, lui è uno degli artisti più famosi, il cui lavoro è spesso associato a temi fantasy e fantascientifici. Le sue illustrazioni e copertine presentano spesso paesaggi epici, creature fantastiche ed elementi mistici che si adattano bene al mondo della Terra di Mezzo. Dean ha creato copertine per band come Yes, Uriah Heep e Asia, e il suo stile ricorda elementi visivi dell'universo di Tolkien. A proposito, mi piace anche **Rodney Matthews**, noto per il suo lavoro sulle copertine di Nazareth e Magnum. Lui ha anche creato illustrazioni ispirate al mondo di Tolkien. Mi piace molto **John Howe**, uno dei più celebri illustratori che ha lavorato direttamente sulle opere di Tolkien con illustrazioni per i libri *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli*. È apprezzato per lo stile dettagliato e realistico che cattura perfettamente l'atmosfera della Terra di Mezzo.

«I libri di Tolkien non sono solo opere letterarie, ma anche una ricca fonte di ispirazione per artisti e musicisti, specialmente nel classic rock e nel progressive rock»

Ed Unitsky e il dipinto di copertina di ATONEMENT dei Submarine Silence, prima dell'inserimento del lettering per titolo e nome del gruppo.



Quindi ci sono elementi ispirati a Tolkien nei tuoi lavori...

Uso spesso l'ispirazione tolkieniana nella creazione di alcune copertine e booklet per band progressive. Paesaggi epici, elementi mistici e simboli profondi dal mondo della Terra di Mezzo trovano spazio nelle mie opere. Questo mi aiuta a creare immagini adatte a catturare l'atmosfera della musica. **The Tangent, The Flower Kings, Unitopia, The Samurai of Prog, Guy Manning, Moongarden, Mandalaband, Starcastle, The Guildmaster** e molte altre: ho creato alcune copertine ispirate a Tolkien per queste band, anche se i testi degli album riflettono maggiormente le esperienze e il mondo di persone e personaggi moderni.

ABBONATI ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

PROG ITALIA

RICEVILA PUNTUALMENTE A CASA

Non perderai nemmeno un numero!

SCONTO 26%

1 ANNO

solo **43,90€** *

invece di ~~59,40€~~

- 6 fascicoli a 7,31€ invece di 9,90 €
- Risparmi ben 15,50€
- 1 fascicolo in omaggio su 6

La versione sfogliabile digitale è inclusa!
Arriva 10 giorni prima sulla tua e-mail

Contattaci subito per abbonarti in pochi minuti con l'aiuto delle nostre assistenti
(anche se sei già abbonato e vuoi rinnovare)

Centralino **02 87168197**
lun-ven 9:00-13:00/14:00-18:00

WhatsApp **329 39.22.420**
Solo messaggi - 24h/7gg

abbonamenti@sprea.it
Scrivici e ti ricontatteremo

Puoi abbonarti qui con pochi click **www.sprea.it/prog** oppure scansiona il QR code

PayPal · MasterCard · VISA · Postepay · amazon pay · satispay · Bonifico Bancario · Posteitaliane · Carta del Docente

Sprea sostiene le edicole, che sono un presidio di cultura e civiltà.

L'abbonamento è un servizio necessario soprattutto per coloro che non hanno un punto vendita vicino a casa. L'offerta di abbonamento è calcolata perciò in modo etico perchè non sia in concorrenza sleale con le edicole.

*Offerta valida solo per questo fascicolo

L'anima dei Patto

Nonostante il grande apprezzamento della critica, i **Patto** non riuscirono mai a raggiungere il successo commerciale. La band, che mescolava rock sperimentale e blues, era caratterizzata dalla straordinaria tecnica del chitarrista **Ollie Halsall** e dalla potente voce di **Mike Patto**. La partenza di Halsall nel 1973 segnò la fine del gruppo, ma i loro primi due album (PATTO del 1970 e HOLD YOUR FIRE del 1971) rimangono capolavori difficilmente replicabili.

Testo: dal booklet di **GIVE IT ALL AWAY / THE ALBUMS 1970-1973** di Sid Smith **(4Cd box, Esoteric Recordings – 2021)**

Timebox

"Stavamo suonando dal vivo proprio quando la musica progressive iniziava a farsi strada, e invece di vedere persone in giro con abiti alla moda pronta a ballare, ora si trovavano sedute per terra, aspettando di essere semplicemente ascoltate", ricorda **John Halsey**, riflettendo sul cambio di gusti musicali che sperimentò verso la fine degli anni Sessanta come batterista dei **Timebox**. All'epoca quel gruppo era molto apprezzato nel circuito live, grazie al mix di brani r&b orientati al ballo, e nel 1968 ottenne un discreto successo con la cover di *Beggin'* dei Four Seasons (1967).

Qualche anno prima, però, Halsey racconta di aver risposto a un annuncio sul settimanale «Melody Maker», ottenendo così un'audizione per entrare nel gruppo. Presentandosi con quello che lui stesso descrive come il suo abbigliamento alla moda – "la mia cravatta più vistosa, pantaloni a zampa di elefante e tutto il resto" – non si aspettava di ottenere il posto per quanto era nervoso. "C'era un altro batterista che doveva fare l'audizione dopo di me. Mentre suonava, io ero lì con **Mike Patto** e **Laurie Jay**, il manager dei Timebox, che lo stavano ascoltando. A un certo punto Mike dice a Laurie: "Oh, questo è peggio del precedente!". A quel punto, me ne sono semplicemente andato a casa. Il giorno dopo ho ricevuto una telefonata da Laurie che mi offriva il posto. Sono venuti a prendermi con il furgone della band e siamo partiti per la base USAF (acronimo di United States Air Force, ovvero l'Aeronautica Militare degli Stati Uniti) di Lakenheath, dove abbiamo suonato quella stessa sera al club dell'aeronautica".

In quel periodo, i Timebox erano formati da **Ollie Halsall** (vibrafono), **Kevan Fogarty** (chitarra), **Clive Griffiths** (basso), **Chris Holmes** (tastiere) e Mike Patto, che si era unito da poco come cantante.

Ricorda John: "Lavoravamo sette sere a settimana in tutti i club di Londra: The Revolution, Scotch of St. James, qualche volta come gruppo di supporto al Marquee, poi Cromwellian, Bag O'Nails e così via. E quando non suonavamo lì, andavamo nelle basi dell'USAF. È lì che ci siamo fatti le ossa. Dopo qualche mese la band suonava sempre meglio". L'uscita di Fogarty dalla band diede a Ollie l'opportunità di aggiungere la chitarra al suo arsenale di strumenti, che già includeva vibrafono e tastiere. Lui

era completamente autodidatta e si esercitava senza sosta, come Halsey ricorda con un misto di ammirazione ed esasperazione: "Quando eravamo in tournée, Patto e Clive condividevano una stanza, Ollie ed io un'altra. Lui continuava a smanettare tutta la notte con le scale sulla chitarra. Tu volevi dormire, e lui continuava a suonare!". Nonostante i concerti nei pub, club e sale da ballo fossero abbastanza remunerativi, il gruppo capì che per avere un futuro a lungo termine doveva scrivere materiale originale. Il panorama musicale britannico stava cambiando, con l'emergere della scena underground e l'ascesa della musica progressive, che superava il formato dei tre minuti tipico delle cover Tamla

Sopra: copertina del box GIVE IT ALL AWAY della Esoteric Recordings.

Sotto: immagini e pubblicità dei Timebox. A destra: gatefold esterno e interno di PATTO (1970).

Motown, spingendo i Timebox in una nuova direzione. Con Halsall e Patto come principali autori, il loro stile iniziò a distanziarsi sempre più dalle sonorità commerciali dei loro singoli precedenti.

Cambio di rotta con la nascita dei Patto

Halsey: "Ci presentavamo davanti a un pubblico che si aspettava i Timebox, ma il problema era che avevamo smesso di suonare come i Timebox". Insoddisfatto del nuovo materiale Holmes lasciò i compagni, che nel 1970 cambiarono nome in Patto. La trasformazione non avvenne all'improvviso. Fu un processo graduale, quasi organico, che si basava sempre di più sul lavoro alla chitarra di Halsall. Mentre molti artisti legati all'ondata del rock progressivo provenivano da un background blues, lui aveva un approccio completamente diverso. Halsey: "Non so se sia mai stato davvero influenzato da altri chitarristi. In un certo senso era tanto sorprendente quanto **Charlie Parker** al sax contralto; totalmente rivoluzionario. Quel ragazzo poteva fare qualsiasi cosa. Era un musicista mostruoso. Ricordo quando i **Lifetime** di **Tony Williams** pubblicarono EMERGENCY! nel 1969, album con **John McLaughlin**, altro chitarrista assolutamente originale. Lo comprai e pensai: 'Sai che c'è? Io sto ascoltando un chitarrista migliore ogni sera'. Non c'era niente in quel disco che mi facesse pensare 'wow, devo riascoltarlo' rispetto a quello che faceva Ollie".

I Patto ottennero presto un contratto per la produzione e iniziarono a lavorare al loro album di debutto (PATTO, 1970) negli Island Studios di Basing Street, Londra, sotto la guida di **Muff Winwood** (ex Spencer Davis Group con il fratello minore Steve e futuro produttore del primo album dei Dire Straits). Pur includendo molti brani che si inserivano nei temi rock predominanti dell'epoca – come *Hold Me Back*, *San Antone* e *Government Man*, destinati a diventare pilastri dei loro concerti fino allo scioglimento nel 1973 – l'opera si distingue per elementi insoliti e sorprendenti. *Money Bag* si avventura in territori apparentemente inesplorati, con l'apertura del basso, seguito dai groove fluidi di Halsey, mentre Halsall si muove leggero e scattante sopra i ritmi turbolenti. Anticipando essenzialmente il jazz elet-

A sinistra: pubblicità del concerto al leggendario Marquee di Londra come supporto ai Rare Bird (19 marzo 1970). Nel resto della pagina: immagini dal box della Esoteric risalenti al 1970.

trico di gruppi contemporanei come **Troyka** (UK), **Krokofant** (Norvegia) o **Hedwig Mollestad Trio** (Norvegia), c'è poco o nulla nel vocabolario rock del 1970 che suoni come questo. Sebbene *Money Bag* si trasformi in una vera e propria canzone dopo sei minuti, le parole di Patto sono inserite in una metrica mutevole.

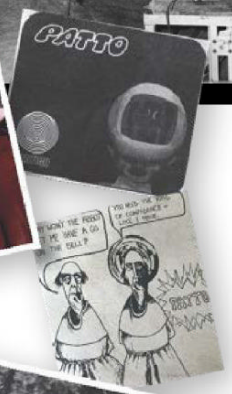
Halsey: "Era tutto calcolato. Sapevamo sempre cosa stavamo facendo e lo suonavamo sempre allo stesso modo. Ollie cercava di scrivere cose un po' più d'avanguardia, un po' diverse. Brani come *The Man* erano sostanzialmente una mia idea. Stavamo esplorando tempi strani. Il 5/4, battute dispari da cinque o da tre. Per noi sembrava naturale (*ride*). Suggerii che, se io e Clive avessimo suonato quattro battute da cinque e ci fosse stata una struttura di accordi di cinque battute da quattro, saremmo finiti tutti nello stesso momento. Così suonai un ritmo davvero semplice, e Ollie scrisse cinque battute in 4/4 da sovrapporre, e finimmo davvero tutti insieme. Era praticamente una questione matematica".

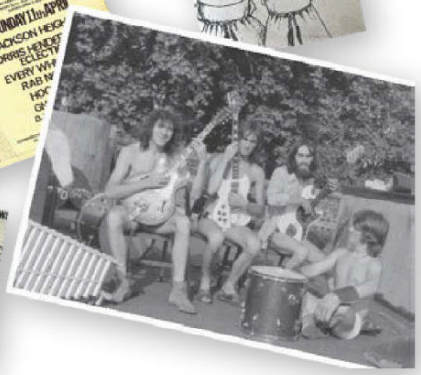
Certo, simili giochi metrici non erano una novità assoluta. Tuttavia, quello che Halsall stava facendo con la chitarra lo era. Le tecniche *hammer on* e *pull off*, che producono un effetto legato, erano state utilizzate da **Alvin Lee** dei **Ten Years After**, però mai con l'intensità che si avverte qui. Sebbene **Allan Holdsworth** sarebbe diventato il principale esponente di questo stile, non ci sono prove che Halsall fosse a conoscenza della registrazione di IGGINBOTTOM'S WRENCH *(1969)*, l'album della band di Holdsworth in cui il suo stile iniziava a delinearsi. E anche se i due avrebbero collaborato brevemente come membri dei **Tempest** di **Jon Hiseman** nel 1973, ciò che Halsall realizza nel debutto dei Patto sembra non avere debiti verso altri chitarristi.

Halsey: "Ollie aveva solo un Lp del pianista **Cecil Taylor**, il cui approccio pirotecnico e ciclico aveva scosso la scena jazz dalla metà degli anni Sessanta in poi. Era piuttosto avanguardistico. Ollie lo adorava".

PATTO presenta un sound essenziale che funziona bene, anche se, come ricorda Halsey, la scelta fu dettata più da motivi economici che estetici: "Il tempo in studio era costoso, così ci fu sottolineato che in una ses-

Nella foto: i Patto agli esordi in una loro classica posa… ovvero "fuori di testa"!





In alto: foto dei Tempest con Halsall, Mark Clarke e Jon Hiseman (Brancaccio, Roma, 4 marzo 1974).

sione di tre ore dovevamo provare a registrare tre brani. Muff era determinato a finire in fretta: 'Forza ragazzi, facciamolo' o 'questa take va già bene, non ne farete una migliore'. Il tempo era davvero denaro, almeno secondo il produttore. La maggior parte delle band, a quei tempi, doveva fare i conti con lo stesso problema. Solo i Beatles o i Rolling Stones potevano permettersi di passare l'intera giornata in studio e uscire senza nulla. Tutto doveva essere fatto in fretta, incluso il missaggio". Nonostante le riserve di Halsey sulla produzione, l'album riesce a catturare bene lo spirito della band in pieno volo. È incredibile pensare che Halsall, al momento della registrazione del debutto, suonasse professionalmente la chitarra appena da tre anni.

Il giornalista **Ray Hollingsworth**, recensendo per il «Melody Maker» (gennaio 1971) la performance dei Patto allo Speakeasy di Londra, poco dopo l'uscita dell'album, osservò: "Halsall ha eseguito un paio di set con un tale livello di bravura che persino i chitarristi presenti, tutti di alto livello, annuivano con approvazione. Alcuni facevano più che annuire: si entusiasmavano. E giustamente, perché Halsall ha dimostrato che non bisogna seguire i cliché più abusati per suonare rock. È un tipo di chitarrista in piena fioritura – la varietà, la complessità, il ritmo e la fluidità – con sequenze che sembrano sgorgare naturalmente. Il suo lavoro sugli accordi è tanto efficace quanto si possa desiderare, e, nell'era degli assoli di chitarra, i suoi sono maturi e incisivi come pochi altri". Sebbene scritte decenni fa, queste parole catturano perfettamente l'idea che il modo di suonare di Halsall in questo disco rimanga non solo innovativo e fresco, ma anche nettamente diverso. Il suo approccio unico rende questo esordio un ascolto imprescindibile.

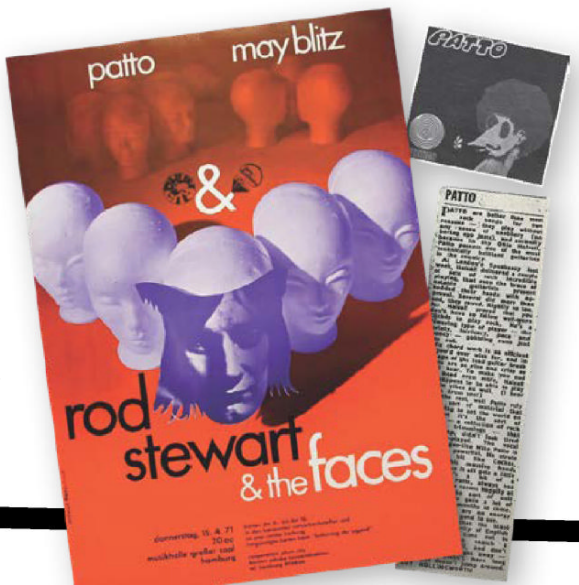
Per alcune band, il percorso verso il riconoscimento e la gavetta può essere lungo e arduo, ma come raccontò Mike Patto a «Sounds» nel gennaio 1971: "Non credo che ce la siamo cavata male. Ci sono voluti otto mesi per passare da 'Chi diavolo sono i Patto?' a ottenere dei buoni concerti e pubblicare un album. Non è il migliore del mondo, ma ne siamo soddisfatti perché è esattamente quello che volevamo fosse: onesto. Solo noi quattro che registriamo senza trucchi da studio".

Arriva il 1971

I Patto iniziarono l'anno con ogni motivo per essere ottimisti riguardo al futuro. Il loro primo disco, pubblicato nel novembre 1970, rappresentava un biglietto da visita potente, sostenuto da una serie di concerti ben accolti (che avevano generato una notevole quantità di consensi). Quel tangibile senso di slancio intorno al gruppo derivava in parte dalla presenza di noti chitarristi – tra cui **Robert Fripp** dei King Crimson, **Chris Spedding** dei Nucleus e Alvin Lee – che spesso si appoggiavano al bancone dei locali londinesi, con le mascelle spalancate mentre guardavano i quattro musicisti esibirsi.

Come band, i Patto sfidavano le aspettative. Proprio quando pensavi di aver compreso la loro musica, gli accordi deviavano improvvisamente, il groove si spostava dal solco del blues rock per dirigersi verso territori inesplorati. Mirare a una tale ampiezza e varietà, mantenendo al contempo un saldo legame con un contesto rock potente, non è facile, ma, come dimostrano le registrazioni live per la BBC, era qualcosa che i Patto riuscivano a portare avanti con sicurezza sul palco. In particolare Alvin Lee mostrò interesse per il modo di suonare di Ollie quando la band aprì i concerti per i Ten Years After qualche mese dopo. Lee viaggiava spesso con loro invece che con i TYA. La straordinaria tecnica di Halsall, combinata con il suo sofisticato linguaggio armonico, lo distingueva dagli altri chitarristi.

Halsey: "Mi è venuto in mente solo qualche anno fa che Ollie potesse essere in qualche modo nello spettro autistico. Gli bastava ascoltare qualcosa una sola volta per saperla suonare. Ai tempi dei Timebox, stavamo guidando per il centro di Londra con il nostro furgone, e i Beatles stavano per far uscire *Hey Jude*, che sarebbe stata trasmessa su Radio 1 per la prima volta un pomeriggio di domenica (il brano uscì nel Regno Unito lunedì 26



Poster del tour 1972 con i Ten Years After e immagini dal box della Esoteric.

agosto 1968). Così, mentre attraversavamo Londra, la sentimmo alla radio. Fermammo il furgone sul ciglio della strada per gustarcela. Pensammo tutti: 'Wow!'. Come tutte le canzoni dei Beatles, doveva sedimentare, perché erano sempre un po' strane al primo ascolto. Ripartimmo per il concerto, che si teneva al Pantiles di Bagshot, dove suonavamo regolarmente. Più tardi, Ollie suonò *Hey Jude*. Si ricordava le parole e gli accordi, e la suonò, nonostante l'avesse ascoltata solo quella volta. È da lì che nasce la mia teoria sull'autismo di Ollie. Era un musicista straordinario, semplicemente straordinario".

Sebbene non scientifica, questa teoria aiuta a spiegare la facilità con cui Halsall padroneggiò uno strumento che aveva iniziato a suonare solo tre anni prima. La rapidità con cui aveva imparato a destreggiarsi sulla tastiera e le innumerevoli ore di pratica dedicata sorprendevano tutti, amici e non. La combinazione poco comune dei Patto, canzoni rock con un carismatico cantante affiancate da un vocabolario chitarristico non convenzionale, contribuiva a far percepire che non si trattava della solita band rock and roll. Anche Mike Patto sembrava avere qualcosa in più rispetto a quanto appariva.

"Mike aveva una personalità forte. Sapeva essere molto deciso quando lavoravamo. Si dilatava le narici e scuoteva i capelli quando si arrabbiava, quindi era facile capire quando era infuriato", racconta Halsey con evidente affetto ricordando il suo ex collega.

Mike sul palco era in grado di sostenere il confronto con qualsiasi cantante dotato di abilità e sostanza. Aveva anche una qualità magnetica e sapeva interpretare le pose e i cliché del frontman con stile, ma sempre con un tocco di ironia. Tuttavia, diversamente dalla maggior parte dei suoi contemporanei, poteva anche essere trovato accanto a **Julie Driscoll** come cantante dei **Centipede**, orchestra jazz-rock-classica di cinquanta elementi guidata da **Keith Tippett**, esibendosi in concerti di alto profilo a Londra e in Europa.

Sebbene le vendite dell'album fossero state deludenti, la Vertigo Records (che lo aveva pubblicato con un contratto di licenza) si impegnò a realizzarne un altro. Registrato agli Island Studios di Basing Street, il secondo lavoro riunì i Patto con Muff Winwood come produttore. Halsey ricorda che questa registrazione rappresentò un miglioramento rispetto al debutto, con i musicisti che ebbero più tempo per lavorare sugli arrangiamenti e sulle sovraincisioni: "Non volevo che i tamburi fossero così pesantemente microfonati come nel primo disco. Così misero solo un microfono sulla cassa, uno sul rullante – ero un batterista dannatamente rumoroso – e due overhead. E penso che il suono della batteria sia davvero buono".

HOLD YOUR FIRE possiede una sicurezza che deriva dal maggiore tempo a disposizione per sviluppare il sound. Con brani rock convincenti come la title-track, *See You At The Dance* e *Give It All Away*, c'è un utile contrasto con la strana ma bellissima critica sociale di *You, You Point Your Finger*. Con il suo motivo delicato, le armonie soulful e l'interpretazione vocale coinvolgente, emerge una maggiore profondità nella scrittura. Con *Air-Raid Shelter* il gruppo continua a esplorare quanto lontano possa spingersi in un contesto che è nominalmente rock, ma che spesso compie salti in uno spazio speculativo e improvvisativo. "C'è molto spazio e aria in quel pezzo. Non ho mai capito veramente di cosa parlasse, ma Ollie arrivava con queste cose e noi ci andavamo dietro", dice Halsey.

Sebbene applauda la loro volontà di sperimentare e spingersi oltre i confini, Halsey riconosce che il loro approccio non convenzionale impedì alla band di raggiungere un pubblico più ampio: "Ollie e Mike erano sempre più sicuri nella scrittura delle canzoni e, anche se penso che fossero ben suonate, non erano accattivanti per le masse".

La Vertigo Records investì una somma significativa nella produzione della complessa copertina del secondo disco, con alette regolabili che, una volta spostate, creavano variazioni spesso divertenti sui diversi personaggi presenti nel design.

John Halsey, noto per il suo senso dell'umorismo, contribuì a creare l'atmosfera vivace e irriverente che circondava i Patto. Tra una sessione di registrazione e l'altra, il gruppo si dilettava in attività che riflettevano il loro spirito ironico, come *Conseguenze*, gioco di società in cui ciascun partecipante aggiungeva una frase o un disegno a una storia collettiva, spesso con risultati assurdi e divertenti. In questo contesto creativo e informale, il disegnatore **Roger Dean** si unì a loro per ideare l'artwork. Dopo aver consegnato i disegni raccolti, che rappresentavano mesi di lavoro dei vari membri, la band rimase sbalordita nello scoprire che Dean li aveva successiva-

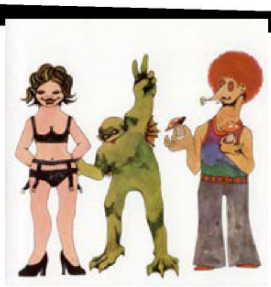
Da sinistra: Mike Patto, Ollie Halsall e Clive Griffiths.

mente persi o buttati via. Halsey: "Dean realizzò il design per la copertina, ma non era neanche lontanamente paragonabile ai nostri disegni".

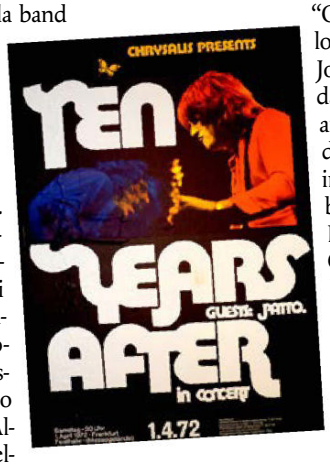
Hold your fire

Quando uscì HOLD YOUR FIRE (dicembre 1971) i Patto erano senza management. Il cambiamento nel sound aveva lasciato perplessi i manager che in precedenza si erano occupati dei Timebox e avevano finanziato il lavoro agli esordi, Laurie Jay e Laurie Boost. Questo significava che la band doveva occuparsi da sola delle connessioni, facendo affidamento in parte sulla buona volontà dei contatti personali nell'industria musicale per reperire concerti. "Facevamo da gruppo spalla nei grandi tour. Avevamo sempre questa attitudine: se eravamo in scaletta di supporto a qualcuno ci comportavamo come se fossimo noi gli headliner! Band come i Ten Years After erano assolutamente sbalordite quando suonavamo prima di loro. Alvin Lee era esterrefatto da quello che stavamo facendo, e dal fatto che loro dovessero salire sul palco dopo di noi", ride Halsey.

Sebbene non fosse soddisfatto del risultato grafico, il giudizio di Halsey su HOLD YOUR FIRE è assolutamente entusiasta. "Penso che sia stato probabilmente il nostro miglior album. Credo che ogni artista abbia il proprio SGT. PEPPER, no? Tutti hanno almeno un album classico dentro di sé. Mick Hucknall ha STARS, Amy Winehouse BACK TO BLACK. E per quanto riguarda i Patto, be', HOLD YOUR FIRE è stato il nostro capolavoro. Per noi rappresentava il nostro apice. Non sarebbe davvero potuto andare meglio di così".



Sopra: copertina di HOLD YOUR FIRE, realizzata da Roger Dean su indicazione del gruppo.



Roll 'em smoke 'em put another line out

"Qualunque cosa facciate, non fatelo sembrare Sérgio Mendes!", urla John Halsey poco prima di un'ondata di distorsione chitarristica amplificata al massimo che esplode in modo stridente e fragoroso in *Loud Green Song*, dal terzo album dei Patto, ROLL 'EM SMOKE 'EM PUT ANOTHER LINE OUT *(ottobre 1972)*. Sebbene l'umorismo fosse sempre stato una parte integrante dei Patto live, le loro precedenti uscite, pur permeate dall'eccentricità dei musicisti, erano state presentate in modo relativamente convenzionale sia nei brani che nelle performance in studio. Tuttavia, quando iniziarono a lavorare al nuovo album, destinato a essere pubblicato dall'etichetta Island, le cose stavano cambiando. Con Winwood nuovamente nel ruolo di produttore, queste sessioni si distinsero per un approccio visibilmente più libero e meno rigoroso, come dimostrano i momenti di bizzarria tipici delle loro esibizioni dal vivo che si manifestarono anche nel disco. Riflettendo sulla realizzazione di ROLL 'EM SMOKE 'EM PUT ANOTHER LINE OUT nel 2017, Halsey osserva che la principale differenza tra quest'album e i precedenti era che derivava essenzialmente da una sorta di disperazione. "La verità è che non avevamo scritto abbastanza materiale. Siamo entrati in studio senza nulla. È così che abbiamo realizzato il brano *Cap'n P And The Atto's. Mummy* era una cosa sciocca che abbiamo inventato in studio, ma in realtà non avevamo nulla da suonare".

Riflettendo sulle registrazioni precedenti e sulla transizione al nuovo album in un'intervista del 1972 con «Melody Maker», Mike Patto offrì un'interpretazione positiva e più ottimista. "Non penso che gli altri album fossero costruiti a tavolino. Non è che si cercasse di risparmiare, ma avevamo scritto quei pezzi, li avevamo provati e poi li avevamo registrati direttamente. Per questo album, in un certo senso, era lo stesso: tutte le idee c'erano, ma il modo in cui le abbiamo messe insieme era più libero come il lavoro in studio di Muff, meno rigido che in passato". Patto sosteneva che il loro peculiare spettacolo dal vivo li aveva aiutati a conquistare il pubblico, che altrimenti sarebbe potuto rimanere disorientato da alcuni degli elementi più astrusi presenti nei brani.

"È incredibile poter ridere, perché a volte siamo stati una band così intensa, suonando in 11/4, 7/4 e 9/4 nello stesso pezzo. Ora è fantastico potersi divertire. Ci sono serate in cui stiamo semplicemente suonando, e quella cosa che ci tiene insieme è ancora lì. Follia o solo pura fatica! È tutto lì, sullo sfondo. Ollie a volte chiama un brano dal passato remoto. È come dire: 'Dio, non ricordo le parole', ma alla fine viene fuori in modo incredibile, con un approccio fresco".

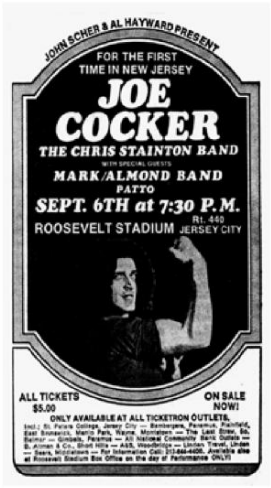
Per la band era stato un periodo intensissimo. Sebbene fossero da tempo apprezzati dalla stampa musicale londinese, non erano ancora riusciti a sfondare davvero. Ciononostante, i Patto si erano assicurati concerti di grande visibilità.

Halsey: "Da inizio settembre a fine ottobre 1972 tenemmo un intenso tour con **Joe**, con cui a luglio avevamo tenuto due concerti al Rainbow di Londra. Andammo in America e suonammo ovunque. Poi Hawaii, Nuova Ze-

Sopra e sotto: pubblicità concerti dei Patto e immagini dal box Esoteric.

Sotto: poster di un concerto come supporto a Joe Cocker/Chris Stainton Band e Mark-Almond Band al Roosvelt Stadium di Jersey City (6 settembre 1972).

landa, Australia, dove tutti vennero coinvolti e furono espulsi, ma questa è un'altra storia! **Jim Keltner**, il miglior batterista di sempre secondo me, aveva lasciato la band di Joe per una disputa economica, immagino, e anche **Jim Price** e **Bobby Keys** se ne andarono. Io entrai come secondo batterista con Cocker, insieme a **Jimmy Karstein**, e Ollie suonò la chitarra con la band. Non penso che fosse stato invitato, lo fece e basta. Ricevetti quaranta sterline extra a settimana. Partecipavo con il set dei Patto, mi cambiavo la camicia e poi salivo sul palco con Joe. Dopo il caso di droga, il Giappone fu cancellato, così come l'Europa".



ROLL 'EM SMOKE 'EM PUT ANOTHER LINE OUT dimostra che i Patto erano maestri dei cambi improvvisi all'interno di un brano, quei momenti in cui tutto devia improvvisamente in un'altra direzione o atmosfera. Sebbene questa propensione sperimentale possa aver sottratto loro la possibilità di un maggiore successo nel rock mainstream, ha prodotto tanti piccoli capolavori. Il funk serrato e derivato da James Brown di *Singing The Blues On Reds* potrebbe sembrare inizialmente abbastanza lineare, ma poco dopo i tre minuti il brano si dissolve, riducendosi al ritmo staccato di Halsey e agli accordi scintillanti, con la chitarra accelerata di Halsall che si intreccia al soliloquio semi-cantato di Patto. Quando la canzone torna al funk e si intensifica in un *climax* avvincente, si potrebbe pensare che la deviazione sia terminata. Tuttavia, negli ultimi secondi, c'è un ulteriore cambio di marcia: il funk si contamina improvvisamente di un'energia più dura, con la voce appassionata di Patto sollevata dal suono di un pubblico in delirio.

Creare ambientazioni sonore diverse all'interno dello spazio di una singola canzone era qualcosa in cui i Patto eccellevano. *Turn Turtle* inizialmente offre rock diretto con ritornello dal sapore rétro, arricchito da un Mellotron. Tuttavia, per tutta la durata del pezzo, il piano vivace di Halsall minaccia costantemente di traboccare e distruggere il finale rock and roll con ondate di atonalità e stravaganze avanguardistiche.

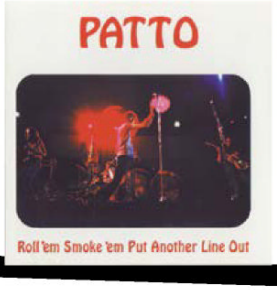
Nonostante la natura molto britannica dell'umorismo della band, lo stile ironico del gruppo fu accolto bene negli Stati Uniti, come raccontò Patto alla rivista «Melody Maker»: "Riuscire a coinvolgere il pubblico è stata una sensazione incredibile, come nel Sud… in certi posti, dove facevamo una sorta di parodia di *Shakin' All Over* a meno cinque decibel, e loro erano tutti in piedi, urlando e facendoti capire che gli piaceva. È una sensazione fantastica, non l'ho provata da nessun'altra parte. Ho scoperto che fare gli stupidi laggiù era un grande diversivo. Ci ha aiutati nel viaggio in posti dove non eravamo mai stati prima; i nostri primi due album erano praticamente uscite segrete laggiù, quindi abbiamo scoperto che fare un po' gli sciocchi ci aiutava a connetterci con gli spettatori. La gente, vedendoci per la prima volta, poteva farsi una risata. Questo ha davvero aiutato".

La rivista americana «Billboard» evidentemente concordava con Mike nella sua recensione di ROLL 'EM, scrivendo: "I Patto, attualmente alla loro prima apparizione da queste parti con il tour di Joe Cocker, devono essere formati da quattro delle menti più incredibilmente folli di questo lato dell'Atlantico, paragonabili a **Viv Stanshall** (Bonzo Dog Doo-Dah Band) e **Keith Moon**". «Rolling Stone» adottò un punto di vista simile, affermando che l'album era "anche se può sembrare assurdo, l'anello mancante tra ABBEY ROAD dei **Beatles** e la **Mahavishnu Orchestra**".

Recensendo l'album per il mercato britannico, Ian MacDonald di «NME» si dichiarò impressionato, osservando: "Se stai impazzendo e cerchi una colonna sonora per accompagnarti, questo è l'acquisto del mese". Concluse poi: "Un grande disco da festa (a patto che i tuoi amici siano strani) e un lavoro di produzione esemplare realizzato dai ragazzi stessi, con un suono di batteria che ti scuote il cervello e che potrebbe addirittura superare il crash di Ringo Starr come il rumore percussivo degli anni Novanta. Maneggiare con cautela e solo indossando pantaloni a prova di serpente". Nella sua recensione, «Rolling Stone» concluse: "Meritano fama, fortuna e riconoscimento critico", un'opinione condivisa da molti sostenitori del gruppo. Ma mentre i critici li adoravano, fama e fortuna continuarono a sfuggire ai Patto. Fu proprio la mancanza di successo commerciale a portare alla rescissione del contratto con Vertigo. Ora, senza alcuna gestione, l'uscita del loro terzo album con l'Island Records, grazie ai contatti di Muff Winwood, benché accolta con favore, non portò alcun miglioramento significativo nelle prospettive del gruppo.

Halsey ritiene che gli elementi insoliti introdotti nel sound dei Patto, principalmente attraverso la scrittura di Halsall, sebbene indubbiamente validi e interessanti, avessero lasciato la band a lottare controcorrente rispetto al panorama musicale predominante all'epoca dell'uscita di ROLL 'EM SMOKE. "Quando la musica progressive iniziò a perdere un po' di terreno, eravamo stati in America supportando Joe Cocker e la Chris Stainton All Star Band, insieme a **Mark-Almond**. Fu un grande tour, e una volta visto quel lato delle cose ci rendemmo conto che musicalmente stavamo seguendo una strada sbagliata. Island aveva firmato con i Roxy Music e si stava rendendo conto che ci sarebbe stato un nuovo cambiamento di direzione nei gusti della gente. Capimmo che tutto ciò che Joe cantava era in 4/4, mentre noi spaziavamo ovunque. Capimmo che per sopravvivere dovevamo cambiare e scrivere canzoni più commerciali".

Fronte e retro della copertina del terzo album dei Patto.



Tuttavia, visto decenni anni dopo, ROLL 'EM può essere considerato un grande risultato da parte di una band immaginativa e unica.
C'è sempre un certo grado di romanticismo quando si immagina cosa significhi far parte di un gruppo. Vedi il concerto, senti gli applausi, provi l'adrenalina, i volti sorridenti alla fine dello spettacolo. I fan ti amano e anche i critici. Tutto sembra e suona fantastico. Tuttavia, la realtà può spesso essere molto diversa. Sebbene i Patto avessero registrato tre album ben accolti – PATTO (1970), HOLD YOUR FIRE (1971) e ROLL 'EM SMOKE 'EM PUT ANOTHER LINE OUT (1972) – il mix di voci graffianti, ritmi irregolari e gli assoli di chitarra non convenzionali di Halsall li metteva leggermente in contrasto sia con il rock and roll mainstream, basato sul blues, sia con l'estremo progressive del panorama musicale.

Doveva essere il quarto album ma…

Nell'aprile del 1973 entrarono negli Island Studios per completare quello che doveva essere il loro quarto album, con la consapevolezza che ci doveva essere un cambiamento nella direzione musicale se volevano sopravvivere. Invece, la band si sciolse bruscamente. Halsey ricorda gli eventi che portarono alla dissoluzione del gruppo: "Ollie non stava suonando la chitarra come si deve, o come faceva quando le canzoni erano state scritte e provate. Puoi sentirlo sullo sfondo di *My Days Are Numbered* mentre esegue un assolo con una sola corda. Quando Mike gli chiese cosa stesse succedendo, Ollie disse: 'Non ce la faccio più', ripose la chitarra, uscì dallo studio e lasciò la band".

Copertine e immagini del periodo di MONKEY'S BUM.

Sotto: immagini della fase finale del gruppo. A colori, poster di un concerto con i Kingdome Come di Arthur Brown.

La sua uscita di scena fu un duro colpo. Il suo approccio non convenzionale agli strumenti era uno degli elementi che davano ai Patto la peculiare identità musicale. "Io e Mike finimmo l'album praticamente da soli", riflette Halsey. "Mike era un grande cantante, ma ripensandoci, uno degli errori che lui e Ollie commettevano era cercare sempre di far cantare Mike nella tonalità più alta possibile. Non mi sembrava una grande idea. Bonnie Raitt, Ry Cooder e tutte queste altre persone che idolatro non cantano nella tonalità più alta possibile. Mike e Ollie cercavano sempre la nota più acuta raggiungibile, che diventava la tonalità della canzone. Quando abbiamo inciso l'album MONKEY'S BUM, dicevo sempre a Mike: 'Canta un po' più basso'. È in quei momenti che la qualità della sua voce emergeva meglio, cantando in una tonalità che poteva gestire, invece di una che era al limite delle sue capacità. Ecco perché perdeva continuamente la voce dopo ogni concerto (*ride*)!".
Quando Ollie lasciò a metà delle registrazioni, si creò un vuoto significativo nel sound complessivo. La soluzione fu arricchire il materiale con sezioni di fiati. Il sassofonista **Mel Collins**, diventato uno dei musicisti da sessione più rispettati dopo il suo lavoro con i **King Crimson**, fu chiamato per scrivere gli arrangiamenti e aggiungere i suoi autorevoli assoli, colmando essenzialmente i vuoti lasciati dall'uscita di Halsall. "Abbiamo tardato troppo nella transizione dalla roba progressive a qualcosa con un maggiore appeal commerciale. C'erano band che seguirono una linea più influenzata dal blues, come **Cream**, **Free**, **Blodwyn Pig**, e a volte vorrei che avessimo preso quella direzione".
Quando Patto canta "*Honey can you tell me what your name is?*" nella loro versione di *Last Night I Had A Dream* di **Randy Newman**, quel senso frammentato di realtà e perdita d'identità alluso nella canzone potrebbe quasi descrivere lo stato della band stessa. La travolgente *I Need You* vibra di motivi chitarristici distorti di Halsall, ricchi di invenzione, mentre *Sausages*, con Ollie alla voce principale, intreccia l'umorismo della band in un rocker veloce che potrebbe quasi sembrare uscito dalla mente di **Frank Zappa**. I testi contengono diversi riferimenti ai concerti australiani con Cocker e alla retata per droga che li interruppe.
Quel tour fornì anche, involontariamente, il titolo per *Hedyob*, che include un assolo straordinario del mercuriale chitarrista. "Nel tour c'era un percussionista cubano di nome Felix Falcon. Si riferiva a un certo atto sessuale chiamandolo 'headjob', ma con il suo accento diventava 'hedyob'. Io scrissi il pesante riff di basso in una sala prove chiamata il Tunnel a Blackfriars, mentre il resto della band faceva un pranzo a base di alcol", ricorda Halsey.
"Finimmo l'album senza Winwood, perché con l'abbandono di Ollie l'Island o qualsiasi altra etichetta non avrebbero voluto saperne di noi". Una previsione che si rivelò corretta. Sebbene i Patto completarono l'album, qualcosa dello spirito originale li aveva abbandonati, e decisero di chiudere definitivamente.
Parlando con «Melody Maker» dopo l'annuncio dello scioglimento, Mike Patto riflettè sui motivi del fallimento: "Ho iniziato a scrivere più canzoni da solo, ma c'era questa strana dinamica. Negli ultimi album Ollie aveva sempre avuto il controllo, ora sembrava che fosse passato a me. Nei nostri brani c'è sempre stata una vena schizofrenica e Muff pensava che i miei avessero una possibilità in più di far vendere l'album. Il nostro materiale non ha mai trovato il favore del gran-

de pubblico perché era così strano, ma chi può dirlo ora?".
Senza una band per portarlo in tour e promuoverlo, MONKEY'S BUM rimase in archivio e non fu mai pubblicato. "Molti anni dopo qualcuno mise le mani sui mix preliminari e lo pubblicò senza chiedere permesso, senza un grazie e senza autorizzazione. La cosa successiva che ho saputo è che era uscito su un'etichetta pirata italiana. Che banda di stronzi!", dice un indignato John Halsey. Dopo essere stato diffuso innumerevoli volte in versione bootleg, l'edizione del cofanetto GIVE IT ALL AWAY / THE ALBUMS 1970-1973 è la prima versione ufficialmente pubblicata dell'ultimo album dei Patto.

Riflessioni

Halsey è molto chiaro sulle ragioni per cui la band non riuscì mai a mantenere le promesse: "Quello che ci ha rovinato è stato il fatto che non avevamo soldi. Abbiamo realizzato quattro album ma non avevamo mai denaro… non abbiamo guadagnato un centesimo da nessuno di essi. Cercavamo di effettuare concerti migliori e più grandi con i sistemi PA di Kelsey-Morris, viaggiando separati dall'attrezzatura e vivendo il mito della musica, ma continuavamo a non avere soldi. Vivevamo ancora in appartamenti in affitto con stufe a paraffina. Nessuno nella band guidava un'auto – non avremmo potuto permetterci nemmeno la benzina. Nessuno aveva nulla. Ollie non aveva mai un amplificatore per chitarra che gli piacesse perché mancavano i soldi per comprarne uno. L'acclamazione della critica ci dava la forza di andare avanti, ma non ci aiutava finanziariamente. Dopo averlo fatto per circa cinque anni, finire senza un soldo era molto demoralizzante. Eravamo tutti musicisti rispettati e quando ci siamo sciolti, ognuno è andato avanti con buoni progetti, ma collettivamente non ci siamo riusciti. Avevamo davvero esaurito il nostro tempo".

> «Ci siamo sciolti perché avevamo davvero esaurito il nostro tempo»
> John Halsey

Sebbene la band si sia brevemente riunita per suonare un paio di concerti di beneficenza nel 1975, l'avventura dei Patto si conclude definitivamente a quel punto. In ogni storia, speriamo sempre che l'outsider trionfi, che riesca in qualche modo a superare gli ostacoli. Forse è una scintilla romantica e idealistica, la stessa che anima la nostra passione per un artista. Nel caso dei Patto, l'arco discendente della loro storia sembra particolarmente triste.
Mike Patto e Ollie Halsall si riunirono brevemente nella fugace esperienza dei **Boxer**, mentre Halsey continuò a lavorare con i **Grimms** di Neil Innes e, successivamente, come membro della parodia dei Beatles di Innes, i **Rutles**, che includeva anche Halsall.
Mike Patto morì di cancro nel 1979, mentre negli anni Ottanta il bassista Clive Griffiths subì una grave lesione alla testa quando un'auto si schiantò contro il furgone della band in cui lui e John Halsey stavano viaggiando. "Clive è rimasto in coma per settimane. Dopo la riabilitazione e la convalescenza, non ricordava nulla del suo tempo nei Patto".
Trasferitosi in Spagna negli anni Ottanta, Halsall rinnovò i suoi rapporti con **Kevin Ayers**, con cui aveva lavorato a metà degli anni Settanta. Nonostante fosse uno dei musicisti più innovativi del rock, ammirato da legioni di chitarristi, quando morì nel 1992 per un infarto legato all'abuso di droghe in Spagna, era quasi dimenticato.
La ripubblicazione dei quattro album dei Patto, con la loro gloriosa e idiosincratica visione distorta del rock, ha avuto il merito di riconoscere la grandezza dei Patto. Cercate il box della Esoteric Recordings perché ne vale la pena.

Da sinistra: Griffiths, Patto, Halsey e Halsall.

GEMME SONORE DEL DIAMANTE LUNARE (E LUNATICO)

55 anni fa **Syd Barrett** firmava i suoi due album solisti, incisi tra il 1968 e il 1970. Oltre a quei brani esistono numerose outtakes, in gran parte finite su dischi ufficiali e non. Ripercorriamo la lunga e travagliata gestazione del suo esordio, THE MADCAP LAUGHS.

Testo: **Nino Gatti (The Lunatics)**

Immagine di copertina di *Sorcerer's Apprentice*, 7" bootleg di Syd Barrett (1990).

Syd Barrett è fuori dai **Pink Floyd** nel gennaio 1968 ma viene comunicato solo diverse settimane dopo. Restano al suo fianco **Peter Jenner** e **Andrew King**, i manager che lanciarono il gruppo. La prima sua attività solista è datata il 30 dello stesso mese, quando prova a incidere ai Sound Techniques Studios di Londra le musiche per il film *The Committee*, poi affidate ai Pink Floyd.

Da quel momento Barrett registra esclusivamente negli studi della EMI a Abbey Road. Tutte le sue session si svolgono nel più piccolo dei tre disponibili, lo Studio 3 (dove diversamente indicato).

La prima session è datata 6 maggio 1968 (19-22.30) sotto la produzione di Jenner, che propone di lavorare su *Vegetable Man* e gli strumentali *In The Beechwoods* e *No Title*, canzoni realizzate da lui con i Pink Floyd nel 1967. Il chitarrista è invece orientato verso nuovi brani. Previsti, però non entrati in studio, tre musicisti. Si parte con la *take* del brano che recupera l'idea di aggiungere banjo e sax, proposta da Syd ai Floyd nei suoi ultimi giorni nella band, provocando perplessità. È *Silace Lang* (poi *Silas Lang* o *Swan Lee*), che circola tra i bootleg dell'artista, sulla quale si lavorò per diverso tempo. Syd utilizza sax e banjo ricreati al Mellotron, la Fender Telecaster e il pianoforte. Si completano sei versioni di *Late Night*.

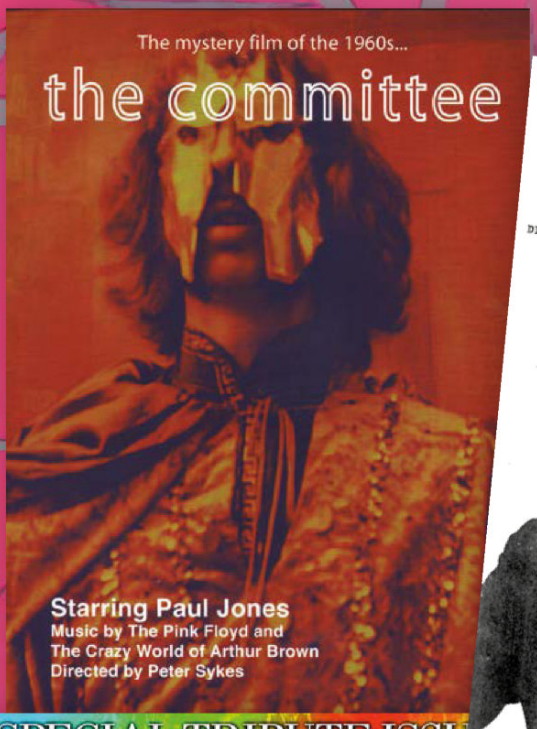
Il 13 maggio *Silace Lang* e *Late Night* vengono remissati, mentre il 14 (19-23) nello studio ci sono chitarra, basso, batteria e percussioni e tre musicisti, pagati nove sterline ciascuno. Suoneranno insieme *Rhamadan*, jam strumentale improvvisata di diciotto minuti con conga, pianoforte, chitarra, vibrafono e piatti. I lavori proseguono con due strumentali. *Lanky (part 1)*, poi su OP, introdotta dalle conga, ha un ossessivo suono di vibrafono e una sezione di chitarra di Syd. Segue *Lanky (part 2)*, introdotta dalla voce dell'ingegnere **Peter Bown**: "Cinque minuti di batteria!". A seguire quattro prove sulla base dell'intensa *Golden Hair*. Syd aggiunge chitarra solista, basso, piatti, vibrafono, batteria al contrario e Mellotron. La *take 1* e la *take 5*, che è la base musicale per la *vocal version*, sono su CRD.

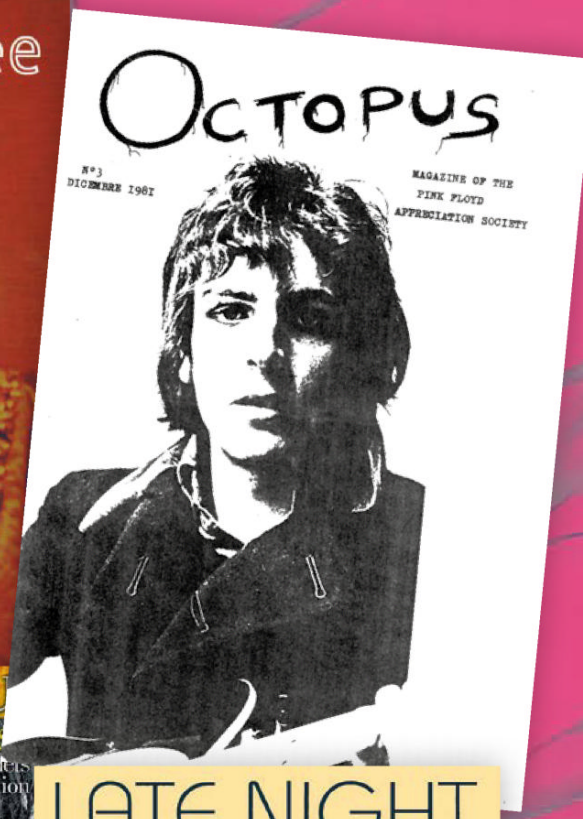
Ancora in sala il 21 maggio 1968 (19-22.30). In dotazione allo studio Mellotron, organo Lowrey e vibrafono. Barrett ha dimenticato a casa la chitarra e Jenner ne affitta una per dieci sterline. Si inizia con il remake di *Late night* (*takes 1-2*, la seconda è su CRD), registrata senza la sezione vocale, che presenta una performance di chitarra valida, con largo uso della tecnica slide, accompagnato da effetti con Mellotron e organo. Segue *Silace Lang* con Barrett che opera sulla *take 1* sostituendo l'effetto banjo & saxophone del Mellotron con la chitarra solista. Aggiunta anche la traccia di una batteria riprodotta al contrario. Il 28 maggio 1968 (19-23), Barrett torna in studio con un trio di musicisti per sovraincidere su tre canzoni, chitarra e basso su *Golden Hair* (*take 2*), basso su *Swan Lee* (*take 1*), basso, organo e Mellotron su *Rhamadan* (*take 1*).

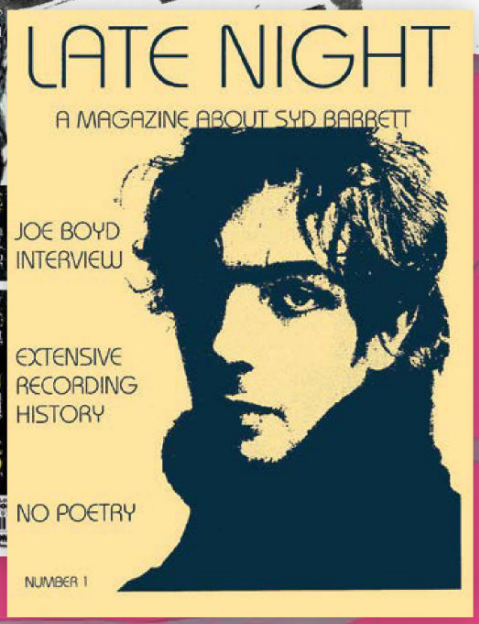
Sabato 8 giugno 1968 (19-23) è nello Studio 2 per le sovraincisioni su *Swan Lee* (*take 1*). Alla fine si tirano i fili delle prime session, portando su nastro il materiale finito: *Swan Lee*, *Late Night*, *Golden Hair*, le due parti di *Lanky*, tornando a valutare tre pezzi firmati da Syd per i Floyd, *In The Beechwoods*, *Vegetable Man* e *Scream Thy Last Scream*.

La session del 14 giugno 1968 (ore 19-22.30) è prenotata e poi cancellata. Il 20 giugno 1968 nello studio 3 vengono prima copiati i nastri di *Swan Lee* (*take 1*), *Late Night* (*take 2* e *take 3*) e *Golden Hair* (*take 2, 5* e *6*), poi si aggiungono le voci su *Swan Lee* e *Golden Hair*.

Il 27 giugno 1968 si parte con i transfer dei nastri di *Swan Lee* (*take 1* e 5)







Copertina del Dvd THE COMMITTEE. Foto di Syd Barrett del 1968 sulla copertina della fanzine «Octopus» del 1981.
Syd Barrett sul settimanale «New Musical Express» del 2006.
Primo numero della fanzine «Late Night».

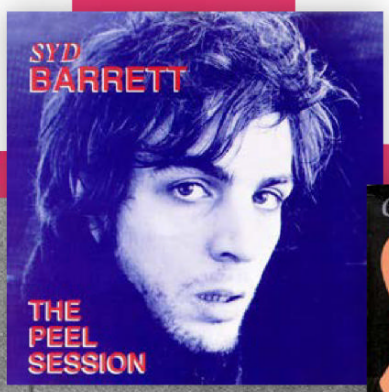
e *Late Night* (*take* 2 e 4) e subito dopo aggiunti suoni a *Swan Lee (take 4)*, *Late Night* (*take* 3) e *Golden Hair* (*take* 5). Il 20 luglio 1968 (15.30-22.30, con pausa di mezz'ora) si recano in studio tre musicisti pagati nove sterline ciascuno. Si sovraincidono *Swan Lee*, *Late Night* e *Golden Hair*. A fine session Syd registra da solo due versioni di una nuova canzone, *Clowns And Jugglers*, futura *Octopus*, (3:15 ciascuna). "Questa è *Clowns And Jugglers* ed è la prima take!", annuncia con entusiasmo dalla regia Peter Jenner, che sostiene fosse stata scritta da Syd prima del periodo floydiano. È l'ultima session guidata da Jenner, che si arrende: lavorare con Syd è estremamente complicato.

Nei mesi seguenti la vita privata di Barrett subisce forti scossoni, come la fine della relazione con **Lindsay Corner**. Gli amici intorno a lui sono quelli di sempre, i cantabrigensi di casa a Londra, che si mescolano a personaggi non del tutto limpidi. Le tentazioni delle droghe scalfivano la sua stabilità nel profondo. La vena creativa e la voglia di suonare sembravano resistere: Syd componeva nuove canzoni, leggeva, dipingeva, facile preda degli abissi della solitudine. Il ragazzo brillante che tutti amavano si stava spegnendo; rinchiuso in se stesso, un baratro lo stava inghiottendo. Nel dicembre 1968, dopo aver fatto la spola tra Cambridge e Londra, si trasferisce nello scarno appartamento al secondo piano di Wetherby Mansions, situato in Earl's Court Square.

Composto da due camere da letto e un soggiorno, Syd lo condivide con l'amico **Duggie Fields**, classe 1945, pittore e architetto che aveva frequentato il Chelsea College of Art. Grazie ai proventi dell'era-Floyd, Barrett è il garante del contratto di affitto. I due inquilini hanno caratteri distanti tra loro. Duggie è tranquillo, porta avanti la sua arte con lucida creatività e si tiene lontano dalla irrequietezza e dalle frequentazioni malsane dell'altro. Immortalata sulla copertina di TML, la stanza di Barrett è semivuota: per terra giacciono materasso, giradischi, chitarre e poggiate al muro tele da dipingere. Pesanti tende scure a filtrare la luce e un degrado generale raccontato da quanti lo frequentavano. Nella vicina Richmond Mansions a Old Brompton Road sono di casa **Emo Moore** e **David Gilmour**, che qui ha composto *The Narrow Way* di UMMAGUMMA. Abita nei loro pressi **Jerry Shirley**, batterista degli Humble Pie, a breve alla corte di Syd. Barrett non provava gelosia per Gilmour, che lo aveva sostituito nei Floyd e che lo aiuterà a completare i suoi lavori solisti.

Il 27 marzo 1969 i **Soft Machine**, nella formazione in trio con Wyatt, Hopper e Ratledge, suonano al 100 Club

Il Cd SYD BARRETT – THE PEEL SESSION, edizione USA della Strange Fruit (1991). Il libro *Crazy Diamond* di Mike Watkinson & Pete Anderson, 1990. Barrett sulla copertina di «Late For The Sky», agosto 2006. Foto grande, Syd Barrett durante l'intervista con Chris Welch del settimanale «Melody Maker», 1971.



«Tra momenti gioiosi e canzoni dolorose, di rara bellezza, le tracce sono il ritratto intimo di un artista sensibile e complicato»

La copertina del box *The Mick Rock Photo Sessions* (1990). Syd fotografato nel 1969 sulla copertina del vinile bootleg YOU GOT IT NOW! (2008). Ritaglio stampa del 1970.

SYD — he wrote the Floyd's two hits . . .

The return of Syd – a year after leaving the Floyd

di Oxford Street. Tra il pubblico Syd, che ritrova l'entusiasmo per suonare e li raggiunge fuori dal locale mentre caricano gli strumenti in auto, invitandoli in studio. Sono vecchi amici i Soft Machine e i Pink Floyd, hanno suonato insieme più volte nel 1966 e negli anni a venire ci saranno nuovi incroci tra i vari membri delle band. I musicisti accettano, così il giorno seguente Barrett telefona alla EMI chiedendo disponibilità per gli studi. La sua richiesta è inoltrata al suo estimatore **Malcolm Jones**, 24enne responsabile della Harvest, la nuova etichetta firmata EMI.

Il giorno seguente Jones chiama Syd con l'intento di riprendere i lavori sull'album. Il musicista è entusiasta e raccoglie canzoni inedite, tra nuove e pezzi del periodo pre-Floyd. Serve un produttore, scelta per nulla scontata. Passano la mano Peter Jenner, **Norman Smith** e si pensa a **Joe Boyd**, responsabile dell'esordio floydiano *Arnold Layne*, finché Syd non arriva a offrire la produzione a Jones. I due vivono a poca distanza, così Malcolm si reca da Syd, che fa andare il nastro con le demo delle sue canzoni, suonando con la chitarra alcune nuove composizioni, tra cui *Opel*, *Terrapin* e *Love You*. L'incontro è positivo e si passa a prenotare lo studio.

Barrett torna nello Studio 3 il 10 aprile 1969 (19-00.30). Oltre a fare il punto della situazione con Jones, Syd aggiunge voce e chitarra su *Swan Lee* (take 5) e su *Clowns And Jugglers (take 2)* (entrambe finite su OPEL), intorno alla quale si valutano possibili modifiche. Il clima della seduta viene ricordato come sereno e positivo. Syd solitamente registrava prima la base strumentale e poi la voce. Jenner lo invita a inciderle insieme, per poi eventualmente correggere qualcosa.

L'11 aprile 1969 (19-00.30) la session più prolifica nella storia di Barrett. Si completano quattro nuove canzoni e si lavora su due vecchie tracce. Ingegnere di studio è **Peter Mew**, in studio con i Floyd per l'album UMMAGUMMA. Barrett propone di iniziare con *Opel*, che viene incisa nove volte, due delle quali sono complete (la *take 9* di 6:24 è su OP) e l'inedita *take 4* (6:47), a fronte di sette false partenze. Lo scrittore **Julian Palacios** sostiene che *Opel* ripete la progressione di accordi invertiti di *Arnold Layne* (la-mi-sol-re). Il titolo *Opel* risulta poi essere un errore di colui che ha compila-

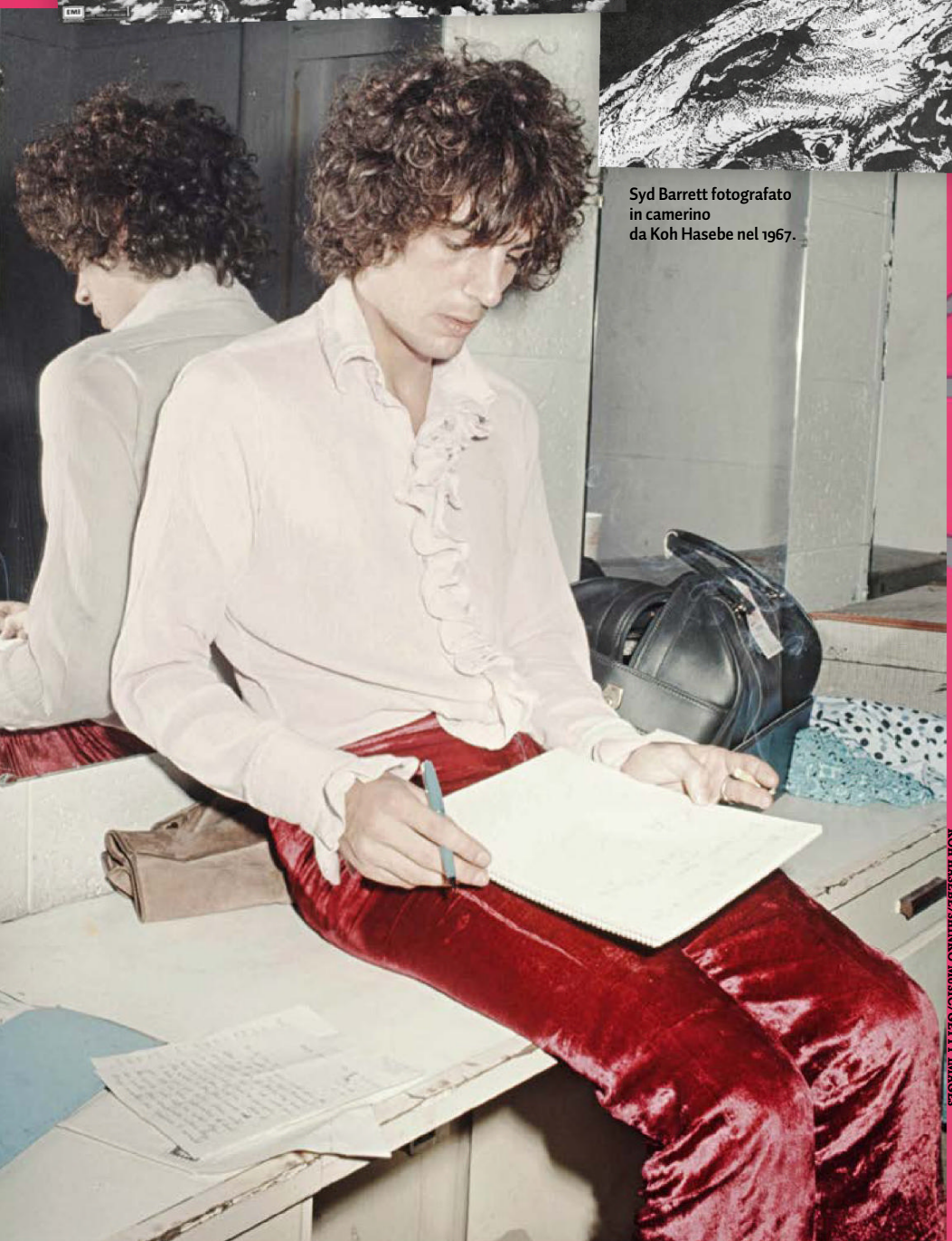
In basso: Prime tre copertine: Syd Barrett sulle copertine delle riviste «Mojo» (2010), «Uncut» (2006) e «New Musical Express» (2011). Ultimo: l'opuscolo *Syd Barrett – the making of The Madcap Laughs* di Malcolm Jones (1986).

to la custodia del nastro. Nel testo si fa riferimento alla pietra opale, dunque 'opal' e non Opel come la nota casa automobilistica! I lavori proseguono con quattro *take* di *Love You*, anche qui eseguita per voce e chitarra. La veloce *take 1* (2:00), la lenta *take 2* (2:43), la *take 3* è incompleta (1:20) e la *take 4* (2:23), completa. La *take 1* e la *take 4*, anche se erroneamente indicate come *take 1* e *take 3* (la vera *take 3*, interrotta dopo 1:20, circola tra i collezionisti), sono su CRD. Le sedute proseguono con *It's No Good Trying*, registrata da Syd con la sua Telecaster maculata di blu. Tre versioni: la seconda è una falsa partenza, sono complete la *take 1* (5:34, su CRD come *take 5*) e la *take 3* (5:14), definita la migliore, utilizzata su TML ma in versione accorciata.

Una dimostrazione di bravura per Syd per la successiva *Terrapin* (5:03), registrata in una sola *take*. Sulla stessa si effettuano due sovraincisioni con alcuni effetti di chitarra e il raddoppio della voce di Syd. Il titolo prende spunto da Terrapin Road, la strada di Londra dove viveva sua sorella Rosemary quando faceva pratica come infermiera. Le sedute si concludono sovraincidendo voce e chitarra slide, suonata con l'accendino, sulla *take 4* di *Late Night*, voce e controcanti sulla *take 5* di *Golden Hair*, quella con vibrafono, basso, batteria e chitarra.

Nello Studio 2, necessario per registrare con una band dal vivo, ha luogo la session del 17 aprile 1969 (14.30-17.30). Allo scopo Barrett si fa prestare un amplificatore più grande, ritirandolo presso l'abitazione di Gilmour prima di raggiungere Abbey Road. I musicisti reclutati da Syd sono due batteristi, Jerry Shirley e John **"Willie" Wilson**, ex componente dei Jokers Wild di Gilmour, che vive a

Interno copertina dell'album THE MADCAP LAUGHS. 1975, Barrett sul numero 17 della fanzine «Terrapin». Settembre 2006, il saluto di «Mojo» a Syd Barrett. L'omaggio a Barrett sul «Mucchio Selvaggio», settembre 2006.



Syd Barrett fotografato in camerino da Koh Hasebe nel 1967.

KOH HASEBE/SHINKO MUSIC/GETTY IMAGES

PUBBLICAZIONI UFFICIALI

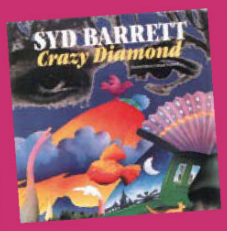
Le date di registrazione delle canzoni registrate per THE MADCAP LAUGHS sono:

THE MADCAP LAUGHS –
1. *Terrapin* (11 aprile 1969) 2. *No Good Trying* (11 aprile 1969, sovraincisioni il 3 maggio 1969). 3. *Love You* (11 aprile 1969, sovraincisioni 25 aprile e 3 maggio 1969). 4. *No Man's Land* (sovraincisioni 25 aprile e 3 maggio 1969). 5. *Dark Globe* (17 aprile 1969, sovraincisioni il 4 maggio 1969). 6. *Here I Go* (17 aprile 1969). 7. *Octopus* (12 giugno 1969, sovraincisioni il 13 giugno 1969). 8. *Golden Hair* (12 giugno 1969). 9. *Long Gone* (26 luglio 1969). 10. *She Took A Long Cold Look* (26 luglio 1969). 11. *Feel* (26 luglio 1969). 12. *If It's In You* (26 luglio 1969). 13. *Late Night* (21 maggio 1968, sovraincisioni il 20 luglio 1968 e l'11 aprile 1969).

CRAZY DIAMOND: sei tracce aggiuntive all'album TML: 14. *Octopus* (12 giugno 1969).
15. *It's No Good Trying* (11 aprile 1969). 16. *Love You* (take 1, 11 aprile 1969). 17. *Love You* (take 3, 11 aprile 1969). 18. *She Took A Long Cold Look At Me* (26 luglio 1969). 19. *Golden Hair* (14 maggio 1968, aggiunte il 28 maggio, 8-20 e 27 giugno, 20 luglio 1968).
THE MADCAP LAUGHS (edizione giapponese su Cd del 2015):
20. *Rhamadam* (20:10)
Pubblicata la versione di 20:10 con titolo diverso (ha la "m" finale).

OPEL: 1. *Opel* (11 aprile 1969). 2. *Clowns And Jugglers* (20 luglio 1968, 10 aprile 1969, 3 maggio 1969). 4. *Golden Hair* (12 giugno 1969). 8. *Swan Lee* (6, 21 e 28 maggio, 8-20-27 e 28 giugno, 20 luglio 1968, 10 aprile 1969). 11. *Lanky* (*part one*, 14 maggio 1968). 12 *Wouldn't You Miss Me* (26 luglio 1969). 14. *Golden Hair* (strumentale, 14 maggio 1968)
Outtakes (box CRAZY DIAMOND, sei tracce aggiuntive all'album OPEL):
18. *Clowns And Jugglers* (20 luglio 1968). 19. *Late Night* (strumentale, 21 maggio 1968).

AN INTRODUCTION TO SYD BARRETT:
Per questa edizione David Gilmour ha aggiunto una parte di basso inedita nel Remix 2010 di *Here I Go*. La raccolta contiene inoltre il 2010 Mix di *Octopus* e *She Took A Long Cold Look* curate da Andy Jackson e Damon Iddins in collaborazione con Gilmour.



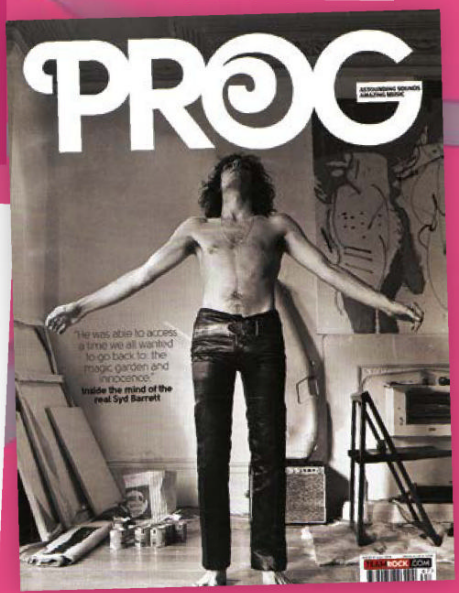
da un amico, ha registrato suoni di motociclette per inserirli su *Rhamadan*. Valutando terribile la qualità del nastro, si recuperano effetti similari dalla nastroteca della EMI, nel tentativo di sovrainciderli. L'idea viene accantonata. Una *take* ognuna di *Rhamadan* e *Motorbike Effects* sono conservate in archivio.

La successiva seduta del 25 aprile (19-23), con Jones tormentato da un attacco di colite, viene completata nello studio 2, dotato di un registratore a otto tracce. Si trasferiscono sul nuovo formato tutte le canzoni completate su quattro tracce: *It's No Good Trying*, *Terrapin*, *Opel*, *Clowns And Jugglers*, *Love You*, *Golden Hair*, *Late Night*, *Swan Lee*. Barrett arriva inatteso in studio, partecipando al missaggio e aggiungendo suoni alla *take* 5 di *Love You*.

La sera del 3 maggio (19-22.30) **Hugh Hopper** (basso), **Mike Ratledge** (tastiere) e **Robert Wyatt** (batteria e tamburelli) dei Soft Machine vengono assoldati come sessionmen nello Studio 3. Anche per loro il rimborso è di nove sterline ciascuno. I musicisti, convinti di dover solo provare le nuove canzoni, scoprono che alla fine di ogni brano Barrett si dichiara soddisfatto e che andava bene così. Sulle registrazioni Wyatt racconta che quando chiedevano a Syd in che tonalità fosse una canzone, lui rispondeva "Sì" o "Divertente". Wyatt: "Lavorare

Earl's Court, che però Barrett impiega al basso. In studio Syd, che suona rivolto verso la sala di regia con gli altri musicisti che lo vedono di spalle, non forniva troppe indicazioni sui brani che stavano per suonare. Jones racconta: "Gli andavano dietro, per cui erano sempre in ritardo di una nota". Si parte con cinque *take* di *No Man's Land*. Le versioni migliori sono la seconda (3:01), la terza (3:02) e la quinta (2:47), quella dove si effettuano sovraincisioni. A ruota arrivano cinque *take* di *Here I Go*, una canzone che tramite il produttore Joe Boyd era stata offerta nel 1967 da Barrett alla Purple Gang, che doveva registrarla con il titolo di *Boon Tune*. Vengono completate solo la *take* 4 (3:56) e la *take* 5 (3:22), considerata la più riuscita, sulla quale non è presente il bassista. Jones ricorda che Barrett la canta a memoria, senza dover leggere il testo.
Il 23 aprile 1969 (10-13.30) ha luogo una breve registrazione nella Control Room 4 dello studio 3. Syd ha con sé un mangianastri Uher sul quale, seduto sul sellino della moto guidata

In alto: alcune copertina dalla discografia ufficiale di Syd Barrett. A destra: Barrett sulla copertina di «Prog» UK, 2016.



con lui è un gioco da ragazzi, credo. L'ho trovato cortese e amichevole. Mi piacevano molto le sue canzoni. Mi piacevano musicalmente, nei testi e come le cantava". I Soft Machine aggiungono le loro parti sulla *take* 5 di *Love You*, sulla *take* 4 di *It's No Good Trying* e sulla *take* 3 di *Clowns And Jugglers*.

Alle session del 4 maggio 1969 (19-22.30) sono assenti i quattro musicisti previsti. Barrett incide il suono della chitarra al contrario sulla *take* 4 di *It's No Good Trying*, e la chitarra sulla *take* 3 di *Terrapin* e la *take* 5 di *No Man's Land*. È l'ultima seduta d'incisione di Malcolm Jones, che il 6 maggio non è presente per i rough mixes dei brani indicati da Barrett: *It's No Good Trying* (*take* 4), *Opel* (*take* 10), *Golden Hair* (*take* 7), *Late Night* (*take* 5), *Swan Lee* (*take* 6), *No Man's Land* (*take* 5), *Here I Go* (*take* 5) e *Rhamadan* (*take* 1). Il 30 maggio Syd si reca a Croydon per un concerto dei Pink Floyd, parlando con Gilmour delle difficoltà incontrate in studio. David Gilmour e **Roger Waters**, in accordo con la EMI e i manager di Barrett, si rendono disponibili a dare una mano. La EMI, che aveva investito tempo e denaro sul progetto, concede loro solo due giorni per completare i lavori. Sarà Gilmour ad annunciare la scelta di Syd a Jones. Una fretta che non gioverà all'equilibrio generale, vedi l'inspiegabile rinuncia a *Opel*, uno dei brani più belli mai incisi da Syd, tenuto fuori dal disco.

Il 12 giugno 1969 (14.30-22.25, pausa 19-20), con la produzione affidata a Gilmour e Barrett, si incidono quattro versioni di *Octopus*: due sulle tracce 1 e 2 del nastro, due sulle tracce 3 e 4 (due sono su CRD). *Golden Hair* necessita di ben undici *take*. Quelle complete sono la sei (su OP) e la undici, sulla quale vengono aggiunte da Syd e David voce, vibrafono, tastiera e piatti. Si continua con *Octopus* (*takes* 3-11): false partenze e stop a parte, solo la undicesima è completata. *Dark Globe* è ispirata dal Palantìr, da *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien, che la descrive come una pietra o palla nera che permette di comunicare a distanza o vedere eventi lontani. Due le versioni incise: la prima è incompleta, la seconda termina a 1:57. A seguire due versioni di *Long Gone* (2:05 la prima, 1:54 la seconda, che è la migliore). Si ripete *Dark Globe* (*take* 3, 3:17): nonostante fosse considerata buona, per TML viene preferita la *take* 2.

La session del 13 giugno 1969 (14.30-17.10) termina prima per consentire a Gilmour di raggiungere Exeter per un concerto dei Pink Floyd. Sulla *take* 11 di *Octopus* del giorno precedente David suona batteria e basso, mentre Syd inserisce voce e chitarra elettrica. Per impegni inderogabili dei Floyd, i lavori vengono rimandati a sabato 26 luglio 1969, dove Waters siede a fianco di Gilmour nella produzione del disco. I nuovi pezzi vengono registrati velocemente, tutti per voce e chitarra, tale da risultare più delle demo che brani finiti. Barrett suona quattro *take* di *She Took A Long Cold Look At Me* (la quarta completa a 2:01 è su CRD). Segue *Long Gone* (*take* 1), su cui aggiungono voce e tastiera. La successiva è la *take* 1 completa di *Wouldn't You Miss Me* (*working title* per *Dark globe*), alla quale Syd sovraincide la voce, una versione nota ai collezionisti, mentre su OPEL esce senza le due voci. Barrett prosegue con *She Took A Long Cold Look At Me* (*take* 5, 1:49, su TML), *Feel* (*take* 1), registrata in un'unica *take* e infine cinque *take* di *If It's In You*, con voce aggiunta sulla *take* 5 (1:54).

L'operato di Gilmour e Waters non sarà esente da critiche. Sotto il mirino i momenti in cui Syd incappa in una serie di errori, tutti fissati implacabilmente su nastro e pubblicati su disco. In *She Took A Long Cold Look* la voce stenta e poi si ferma quando lui gira la pagina sul leggio. All'inizio di *If It's In You* sbaglia tonalità: si ferma, si scusa al microfono e ricomincia. Malcolm Jones: "Mi arrabbiai. Era come mettere in piazza gli affari propri e quella fu un'operazione inutile e crudele". Dalla sua parte Gilmour afferma: "Volevamo mettere nel disco un elemento di autenticità per chiarire quanto stava accadendo". Tempi lunghi anche sul missaggio, prodotto da Gilmour che lavora il 5 agosto, il 16 settembre (con Roger), e il 6 ottobre (con Syd). Anticipato il 14 novembre 1969 dal singolo *Octopus* / *Golden Hair*, THE MADCAP LAUGHS esce il 2 gennaio 1970.

Syd Barrett nel suo appartamento a Earl's Court, 1969 (dalla copertina di «Raro!», 2003).

Retrocopertina dell'album THE MADCAP LAUGHS.

Nota: Le outtakes di Syd Barrett sono state pubblicate a più riprese nei seguenti album ufficiali, titoli abbreviati in: TML (THE MADCAP LAUGHS, 1970), OP (OPEL, 1988), CRD (CRAZY DIAMOND, box di 3 Cd, 1993 – anche nelle edizioni singole), AITSB (AN INTRODUCTION TO SYD BARRETT, 2010).

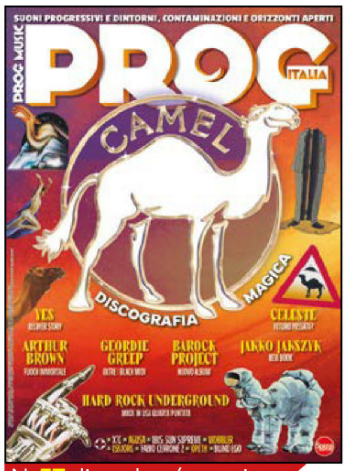
Non collezionare buchi nella TUA COLLEZIONE!

N. **53** aprile/maggio

N. **54** giugno/luglio

N. **55** agosto/settembre

N. **56** ottobre/novembre



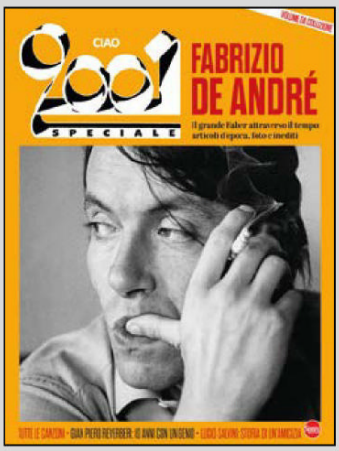
N. **57** dicembre/gennaio

N. **58** febbraio/marzo

Puoi acquistare gli arretrati di Prog ordinandoli sul nostro sito a soli **9,90€** cad.

Come? www.sprea.it/progarretrati Centralino 02 87168197 (lun-ven 9.00-13.00 e 14.00-18.00) Whatsapp 329 3922420 (solo messaggi)

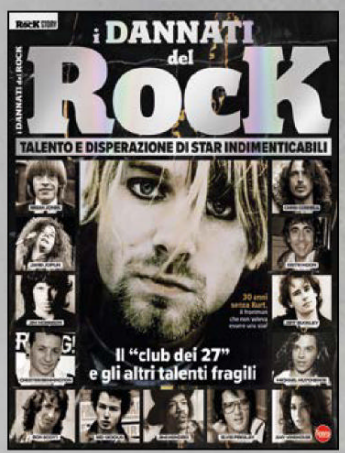
SONO ANCHE DISPONIBILI GLI SPECIALI TEMATICI



www.sprea.it/deandre

www.sprea.it/jethrotull

www.sprea.it/genesis



www.sprea.it/maledettidelrock

FINALMENTE BIG!

Dopo troppo tempo nasce un progetto per ricordare **Francesco "Big" Di Giacomo**, artista a cui noi di «Prog Italia» siamo particolarmente affezionati (non a caso pubblicammo in edicola il 33 giri LA PARTE MANCANTE per celebrare il quinto anniversario della sua morte). Appuntamento mercoledì 21 e giovedì 22 maggio al teatro Italia di Roma. Il progetto Big! – Premio Francesco Di Giacomo è aperto a tutti i gruppi musicali e quelli selezionati parteciperanno alle serate romane. Sotto tutte le informazioni.

Testo: **Andrea Satta**

Ieri sera vi guardavo, in circolo, accanto al fuoco e pensavo, chissà come sarebbe felice Francesco se sapesse che un gruppo di amici si incontra tanti anni dopo per parlare di lui. Un momento sacro, ma sacro davvero ♥.

Questo mi ha scritto un'amica l'altra sera. Lui, Francesco, giocava con questa piccola frase, SacroMassacro. Sì, nasce il Premio Big!, dedicato all'arte e alla figura umana di **Francesco Di Giacomo**. Un gruppo di suoi amici, artisti, giornalisti, cuochi, operatori culturali ha raccolto il desiderio di **Antonella Caspoli**, moglie di Francesco, di allestire un'occasione per raccontarlo. Un Premio dedicato alle band, perché la band è scambio fisico, è relazione umana, è sogni messi in comune, gioco, felicità, intimità, trasgressione, evoluzione, forse anche rivoluzione.

Francesco Di Giacomo, la bellissima voce del rock del meraviglioso **Banco del Mutuo Soccorso**, ma anche attore, cantautore, affabulatore, immaginario oste, visionario poeta.

Io l'ho conosciuto bene. Francesco era pigro e maledetto, impacciatissimo e fulminante, un angelo dalla faccia sporca di zucchero a velo. Un avvenire fra gli spaventapasseri. L'ho issato su un bidone di benzina a leggere **Calvino** in una ferrovia abbandonata, una notte d'estate in Tuscia, fra sciacalli e zanzare. L'ho imbracato su una mongolfiera perché raccontasse chi dall'alto fossimo per davvero, l'ho piazzato in un vicolo di un paesino della provincia di Roma a leggere **Trilussa** mentre capava cicoria… fu capocomico su una corriera di pendolari divenuta, per l'occasione, teatro ambulante, con tanto di autista in livrea d'ordinanza, a dispensare amatriciana, condita di sonetti del **Belli**… poi sul traballante camioncino-palco dei **Têtes de Bois** a cantare *Il tuo stile e il tuo culo* di **Leo Ferré**… su un tram nella ricorrenza antifascista del 25 aprile a leggere *Sputerò sulle vostre tombe* di **Boris Vian**, i passeggeri importunati da tanta poesia e lui calato nella parte del bigliettaio come non avesse fatto altro nella vita… e anche in un'area di servizio, perfetto benzinaio su una via consolare in uscita da Roma a recitare **Pasolini**. L'ho costretto ad attraversare un dirupo su un ponte tibetano, fra i monti di Trento e, fra il cemento e le fornaci, abbiamo immaginato Smeraldina, Rocco Sarrocco e tanto altro. Francesco, aedo delle ingiustizie fra l'amianto che uccide e il ferro arrugginito, ingobbito come le schiene nelle fabbriche abbandonate di tutta Italia. Lui sapeva giocare e raccontare, riempire le parole di polvere da sparo, aveva i giorni contati dalle ginocchia malferme e dalla iperglicemia e il cuore grande, troppo grande perché si contraesse al raggiungimento dei cent'anni. Era un bambino dispettoso, un'agile otaria in un oceano di caramelle Dufour, gli piaceva il ciclismo e non poteva andare in bici, seguiva l'atletica e non poteva correre, non riusciva ad allacciarsi le scarpe e spesso, quando eravamo in giro, lo facevo io e ci divertivamo anche in questo, amava l'amatriciana, aveva il lampo del gusto, cantava come un Dio eppure era un miscredente, sempre incerto fra lo spirito e la materia, fra l'acqua e il fuoco, fra la terra e il cielo, fra il legno e il ferro, fra l'aglio e la cipolla, fra il battere e il levare. Tutto è finito su un muro un giorno d'inverno. Uno schianto. Chi come schianto vive, come schianto perisce. A pochi metri da casa sua. Restano gli amori che ha accesso e allora ecco il Premio Big!.

Vi aspettiamo il 21 e il 22 maggio.

Dopo la presentazione del 22 febbraio alle Officine Pasolini, accolti da Tosca, meravigliosa ospite, con Piotta, Andrea Rivera, Pino Marino, Francesco Di Gregorio, Anna Maria Piccoli, Massimo Pasquini, Elisabetta Malantrucco, Mauro De Cillis e la Resident Big!, composta da Maurizio Masi, Adriano Viterbini, Angelo Pelini, Alessandro Papotto, Carlo Amato, Luca De Carlo, Stefano Ciuffi, Andrea Pettinelli, Paolo Sentinelli, Annalisa Baldi, Agnese Valle, Maurizio Pizzardi, Stefano Saletti, Toni Armetta, Raniero Terribili, musicisti che hanno lavorato con lui.

Il Premio Big! al teatro Italia, nel suo quartiere, quello dove Francesco è cresciuto.

Big in concerto con il BMS per l'esecuzione integrale di DARWIN! (Villa Torlonia, Frascati/RM, 27/6/2009).

«Francesco era pigro e maledetto, impacciatissimo e fulminante, un angelo dalla faccia sporca di zucchero a velo»

Ora mi sciacquo la faccia, mi piazzo due elettrodi nelle orecchie, mi collego e vi riepilogo date e modalità del Premio Big!. Condotto dal palco, come alle Officine Pasolini, da Timisoara Pinto e Duccio Pasqua, avrà ospiti d'eccezione, certamente **Vittorio Nocenzi**, il suo compagno di sempre, fondatore del Banco, **Franz Di Cioccio** della PFM e tanti altri, ma sui tanti altri consentitemi di alimentare la suspense.

E suonate, il suono ci rende liberi perché noi siamo nati liberi.

Ragazzi, iscrivetevi e seguite queste tracce:

Chiusura iscrizioni: 15 aprile. L'iscrizione è gratuita e aperta a band che abbiano o non abbiano all'attivo album, anche con distribuzione nazionale commerciale, e che siano o non siano titolari di contratto discografico.

Per partecipare bisogna inviare a **bigfrancescodigiacomo@gmail.com** due brani originali, interpretati in qualsiasi lingua (italiana, straniera, minoritaria, dialettale o altre).

Ai gruppi finalisti verrà chiesto di arrangiare e interpretare un brano di Francesco Di Giacomo, tratto dalla sua produzione solista o da quella con il Banco del Mutuo Soccorso.

Il materiale sarà ascoltato e valutato da una competente giuria di giornalisti, artisti, operatori del settore e addetti ai lavori, che selezionerà i sei artisti o gruppi che prenderanno parte alle due serate del **BIG! – Premio Francesco Di Giacomo**.

Premi:
1. Produzione completa di un Ep (4/5 brani) del valore di **€ 5.000,00**;
2. Produzione completa di un singolo + videoclip – del valore di **€ 2.500,00**;
3. Produzione completa di un singolo (art direction, recording, mixing, mastering, distribuzione e promo) del valore di **€ 1.000,00**.

Premi offerti dalla label **ZdB**.

CLAUDIO PETRUCCI

Finalmente l'attesa è terminata, gli **Echolyn** tornano a pubblicare musica: due album dai titoli enigmatici, nove brani di cui due suite e una line-up parzialmente rinnovata. Ne abbiamo parlato con il chitarrista, cantante e compositore **Brett Kull**.

TEMPO AL TEMPO

Testo: **Paolo Carnelli**

Dieci anni è un periodo temporale decisamente lungo. Basti pensare che proprio dieci anni fa, nel 2015, usciva il primo numero della nostra rivista. Sul secondo era presente un articolo con intervista dedicato al nuovo album degli Echolyn, I HEARD YOU LISTENING, il nono nella discografia del gruppo americano. Un lavoro pregevole che sembrava poter riportare la band anche sui palcoscenici di tutto il mondo, rinvigorendo un percorso virtuoso che aveva preso il via all'inizio degli anni Novanta e aveva raggiunto l'apice con lo splendido AS THE WORLD nel 1995.

Gli Echolyn oggi al missaggio finale delle nuove composizioni. Da sinistra: Jordan Perlson, Chris Buzby, Ray Weston, Brett Kull.

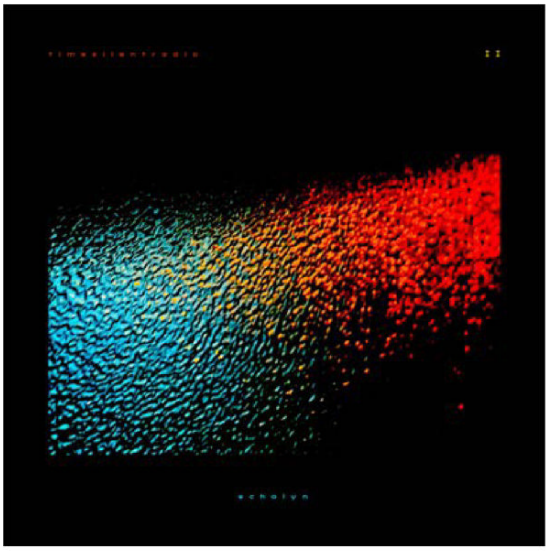
Non è un caso che gli Echolyn abbiano deciso di rompere il lungo silenzio proprio in concomitanza con il trentennale del proprio capolavoro: a marzo 2025 sono stati pubblicati due nuovi album, TIMESILENTRADIO II E TIMESILENTRADIO VII, che ci restituiscono un quartetto composto da tre membri storici – **Ray Weston**, **Chris Buzby**, **Brett Bull** – e un nuovo batterista, **Jordan Perlson** (Adrian Belew, Snarky Puppy, Hiromi) che aveva già collaborato, seppur brevemente, con la band in passato. L'obiettivo ovviamente non è meramente celebrativo, ma è quello di aggiungere un altro tassello a un cammino da sempre realmente progressivo.

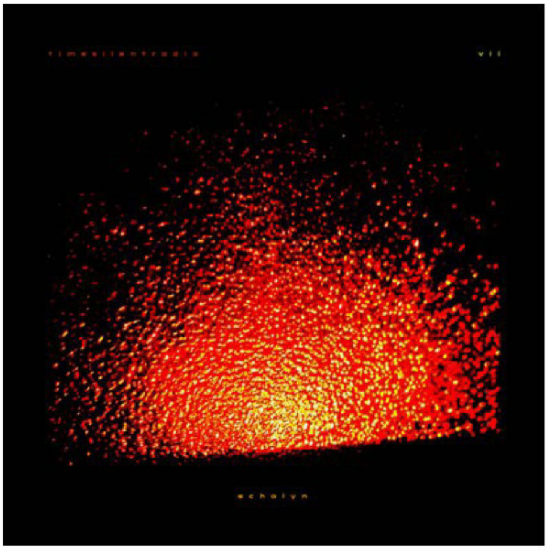
Non era mai avvenuto che trascorressero addirittura dieci anni tra due album degli Echolyn, neanche tenendo in considerazione il periodo in cui la band ha cessato di esistere dopo la pubblicazione di AS THE WORLD. Calcolando che avete iniziato a lavorare al nuovo materiale nel 2018, tre anni dopo l'uscita di I HEARD YOU LISTENING, quali sono stati i principali fattori che vi hanno rallentato e quelli invece che vi hanno fornito lo stimolo ad andare fino in fondo?

Dopo aver realizzato I HEARD YOU LISTENING nel 2015, mi sono trovato ad affrontare un momento molto difficile, direi tragico, a livello personale. Questo ha inevitabilmente condizionato la promozione dell'album e ha trascinato la band in un periodo di vuoto poco piacevole da gestire. Per riprendermi ci sono voluti diversi anni. Mi sono reso conto di quanto mi mancassero i miei amici, Chris e Ray e di quanto amassi loro e la musica che abbiamo creato insieme. Il momento in cui ci siamo riconnessi con loro è stato un momento di redenzione. Non appena abbiamo ripreso a comporre insieme, la gioia dell'atto è stata il combustibile principale.

Per finanziare i due album avete deciso per la prima volta di affidarvi a una piattaforma di crowdfunding. Siete rimasti delusi quando non siete riusciti a raggiungere, anche se di poco, il traguardo che vi eravate prefissati?

«Jordan è un musicista fantastico e istintivo. Nessun altro avrebbe potuto trasformare queste composizioni in dei veri e propri brani targati Echolyn»





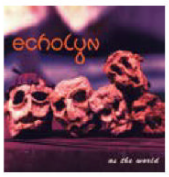
Indubbiamente il fatto di non essere riusciti a raggiungere l'obiettivo è stata una delusione. Fortunatamente avevamo già un piano B in mente per consentirci di arrivare in porto. In ogni caso il supporto che abbiamo ricevuto attraverso la campagna di finanziamento è stato straordinario e ce lo porteremo dietro per sempre come un dono senza pari.

Perché dopo anni di autoproduzione avete deciso di tornare a lavorare con il produttore di AS THE WORLD, Glenn Rosenstein?

Per essere sintetici, ho pensato che il coinvolgimento di Glenn ci avrebbe permesso di approcciare il nuovo materiale da una prospettiva più fresca, affidandoci a qualcuno con un grande orecchio e un grande talento in ambito di produzione, registrazione e missaggio. Ovviamente con Ray e Chris siamo intimamente connessi a livello di scrittura, lavoriamo insieme in modo molto spontaneo e naturale. Lo stesso vale per Jordan: l'affinità comune consente alle nostre intuizioni artistiche di germinare e crescere. Detto questo, però, oltre alla fase compositiva sono personalmente coinvolto anche nella registrazione di ogni nota e di ogni suono prodotto dagli Echolyn, il che significa essere costantemente chiamato a prendere delle decisioni su cosa funziona e cosa no a livello musicale, sugli arrangiamenti delle canzoni e su come si sposano con i testi o con il sound del gruppo, su quali timbriche usare in modo da non intasare lo spettro sonoro. Il tutto con l'obiettivo di ottenere un mix efficace. Dopo essermi dedicato a questo genere di attività quotidianamente per cinque anni (anche durante il Covid) mi sono reso conto di aver perso la capacità, l'orecchio e la visione per potermi approcciare con serenità al momento del missaggio. Ne ho parlato con Chris e Ray e gli ho spiegato che volevo che Glenn fosse coinvolto per compensare il mio "eccessivo coinvolgimento". Il suo apporto è stato una mano santa e ha riportato l'entusiasmo: è stata una vera gioia sedere al suo fianco, giorno dopo giorno, osservarlo lavorare e risolvere qualsiasi tipo di problema con immediatezza. Grazie a lui le nostre canzoni si sono concretizzate esattamente come speravamo e desideravamo.

JAY STRAUSS

Sopra: Echolyn nel 1995.



Copertina di AS THE WORLD.

Partiamo dalle copertine e dai titoli dei due album…

L'artwork è stato realizzato da William Schwartz utilizzando delle foto che io e Ray abbiamo scattato nel corso degli anni. Mi piace la sensazione di mistero che trasmettono. I titoli invece hanno richiesto un sacco di tempo prima di essere messi a fuoco, ma una volta che li abbiamo trovati abbiamo capito subito che erano quelli giusti. Il secondo maggiore e la settima minore sono ovviamente termini musicali: molti compositori, e noi siamo tra quelli, adottano questo tipo di terminologia quando devono annotare alcune parti delle loro composizioni. In più sia il numero 2 che il numero 7 sono numeri primi, cioè divisibili solo per se stessi e per 1. Quando componiamo utilizziamo molto i numeri primi, magari nessuno se n'è mai accorto… E poi ovviamente un album contiene due canzoni e l'altro sette ☻.

Il tempo sembra essere un elemento tematico importante in entrambi gli album, essendo presente sia nei titoli che nei testi. Il comunicato stampa descrive le canzoni come "meditazioni sul tempo e sui cambiamenti che scorrono al suo interno". Mi piacerebbe che ti soffermassi sul concetto di tempo e su cosa significa per te.

In realtà l'importanza del concetto di tempo nella narrazione dei nuovi brani non ci è apparsa chiara fino a quando non abbiamo avuto la possibilità di uno sguardo d'insieme a quanto avevamo prodotto. Indubbiamente quando scriviamo tendiamo a dare la priorità alle tematiche a cui siamo più interessati. È sempre qualcosa di personale, con la speranza che da parte di chi ascolta ci sia empatia verso il tema trattato. A un certo punto ci siamo resi conto che l'idea di tempo, il modo stesso in cui condiziona e determina le nostre vite, la sua natura conflittuale in cui convive sia l'effimero che l'eternità… tutto questo era presente nelle nostre nuove composizioni. Per me questo è il momento più bello della creazione artistica: quando il significato di ciò che si è fatto appare come una rivelazione. Solo allora, quando ce ne siamo accorti, abbiamo pensato: "Ma certo, il tempo!". La mia relazione con il tempo è caratterizzata da consapevolezza, curiosità, rabbia, gratitudine e ultimamente anche dalla capacità di accettare ciò che è stato e ciò che deve ancora essere.

Perché avete scelto proprio *Tiny Star* come singolo per promuovere i nuovi album?

Perché abbiamo avuto la sensazione che incorporasse varie sfumature musicali e testuali che sono presenti anche nelle altre canzoni presenti nei due album.

Echolyn
TIMESILENTRADIO II (2025)

1. *Time Has No Place* (16:27)
2. *Water In Our Hands* (28:51)

Personnel
· **Jordan Perlson**
drums and percussion
· **Ray Weston**
bass, lead & backing vocals
· **Christopher Buzby**
piano, keyboards, and backing vocals
· **Brett Kull**
guitars, keyboards, glockenspiel, percussion, sound design, lead and backing vocals

Guests
· **Katie Barbato**
backing vocals (2)

«Il supporto che abbiamo ricevuto attraverso la campagna di finanziamento è stato straordinario e ce lo porteremo dietro per sempre come un dono senza pari»

***Water In Our Hands* è il pezzo più lungo che avete mai pubblicato (con l'eccezione di *Mei*, naturalmente): quando e come una "canzone" diventa una "suite"? Di cosa bisogna tenere conto in fase di scrittura per mantenere l'attenzione dell'ascoltatore per un tempo così prolungato?**

A mio avviso una canzone risulta interessante quando è ben scritta e poi realizzata in maniera convincente sia attraverso la performance che la registrazione. Con Chris e Ray non decidiamo mai di metterci seduti a scrivere "una canzone lunga". *Water In Our Hands* è nata da una progressione di accordi di Chris. Ci abbiamo lavorato sopra un pomeriggio ed è nata la prima parte del brano, in modo molto semplice e naturale. Poi nello stesso pomeriggio siamo passati ad altre idee e abbiamo sviluppato altre canzoni. La volta successiva in cui ci siamo visti (più o meno un mese dopo) abbiamo proseguito sulla stessa strada. Abbiamo riascoltato dove eravamo arrivati con *Water In Our Hands* e ci è sembrato che il pezzo chiedesse di andare avanti. Solo mentre scrivi o arrangi una canzone inizi a capire la storia che vuoi raccontare e il messaggio che vuoi comunicare: se sei in sintonia con tutto questo, capisci come fare a completarla. Facciamo molta attenzione a questo aspetto: se il pezzo è diventato così lungo è perché aveva bisogno di quello spazio per esaurire i suoi contenuti. Quando abbiamo composto la sezione finale ci siamo resi conto che eravamo arrivati alla fine del percorso.

***Time Has No Place* è il brano più vicino alle sonorità di AS THE WORLD, soprattutto grazie al bel riff di chitarra iniziale. È stata una scelta consapevole?**

La parte di chitarra in apertura e gli accordi sono stati un'idea di Chris. Ci sono piaciuti immediatamente e ci siamo messi subito al lavoro. In un giorno siamo arrivati fino alla parte in cui inizia il cantato, inserendo anche delle idee di Ray: mi ricordo che ho preso spunto un po' da Chris e un po' da Ray, mentre gli accordi della strofa sono stati sviluppati successivamente. Comunque anche in questo caso è stato tutto abbastanza semplice. Non avevamo idea di come sa-

rebbe stato il pezzo dal punto di vista ritmico fino a quando Jordan non ha inserito la batteria: ascoltarlo suonare è stato magnifico, l'energia è stata tangibile fin da subito!

Effettivamente Jordan ha fatto un gran lavoro in tutti i brani. Sembra che sia sempre stato lui il batterista degli Echolyn. Cosa ha portato di nuovo alla musica della band?

«Ripetere lo stesso album all'infinito non è esattamente innovativo o progressivo»

A sinistra: Brett allo studio Skylight di Nashville. Sotto: Echolyn a Selbyville (Delaware).

Jordan è un musicista fantastico e istintivo. Nessun altro avrebbe potuto trasformare queste composizioni in veri e propri brani targati Echolyn. Ha portato esattamente quello che serviva per fare in modo che suonassero nella maniera migliore possibile.

Se dovessi scegliere il mio pezzo preferito tra tutti quelli contenuti in TIMESILENTRADIO II e VII penso che opterei per *Boulders On Hills*. Il testo mi ha ricordato il mito di Sisifo. Raccontami come è stata concepita questa gemma.

È iniziato tutto da una poesia molto cupa che avevo scritto sulla base di una serie di situazioni in cui mi trovavo all'epoca. Sono sicuro che a tutti sia capitato in un certo momento di avvertire una sensazione di angoscia quasi insormontabile, di paura, che caratterizza un periodo o un'esperienza particolarmente complicata. Ray ha letto quello che avevo scritto e ha aggiunto del suo. La canzone parla di quei momenti e cerca di aggiungere un po' di luce e di speranza nonostante il senso di oppressione che possiamo percepire. Quando Glenn l'ha ascoltata per la prima volta ha apprezzato in particolare la sezione iniziale e il suono di chitarra: mi ha detto che gli ricordava quello di Martin Barre in MINISTREL IN THE GALLERY dei Jethro Tull.

Forse a qualcuno sarà sfuggito, ma lo scorso

COLLEZIONISTA ANTIQUARIO

ACQUISTA
DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.

ANCHE INTERE COLLEZIONI
MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

gennaio gli Echolyn hanno pubblicato su Bandcamp un outtake di I HEARD YOU LISTENING intitolato *Love, Why Weren't You Missed?*. Una canzone molto triste e molto bella, il cui testo affronta il tema dell'isolamento e dell'abbandono: il protagonista muore e per sei giorni nessuno si accorge di nulla, né si preoccupa di contattarlo…

Grazie per l'apprezzamento. È un pezzo di Ray che abbiamo arrangiato e registrato molto velocemente, effettivamente con ottimi risultati. Tragico, toccante e purtroppo tremendamente reale.

Strumenti usati dalla band per la registrazione dei nuovi brani.

Nella biografia presente sul nuovo sito della band definite lo stile musicale degli Echolyn come "progressive nel vero senso del termine": quali sono secondo te le caratteristiche che deve avere una band nel 2025 per essere considerata realmente "progressive"?

Bella domanda! Abbiamo sempre pensato che la musica progressive rock debba essere innovativa e alimentata da nuove idee a livello di scrittura. In realtà la mia concezione di progressive è un po' diversa da quanto potrebbe aspettarsi il tipico prog fan: ripetere lo stesso album all'infinito non è esattamente innovativo o progressivo. La chiave è sviluppare sempre nuove idee compositive, basandosi su una comunicazione autentica: ignorare le emozioni quando si cerca di comunicare, privilegiando solo l'aspetto tecnico e musicale, significa partire con il piede sbagliato. I grandi artisti nella storia del progressive sono totalmente consapevoli di chi li ha preceduti e di chi sono attualmente, ma al tempo stesso non sono spaventati dall'idea di cambiare il loro modo di presentare le proprie composizioni.

Echolyn
TIMESILENTRADIO VII (2025)

1. *Radio Waves* (7:19)
2. *Silent Years* (4:21)
3. *Cul-de-Sacs And Tunnels* (7:09)
4. *Boulders On Hills* (6:53)
5. *Our Brilliant Next* (5:47)
6. *On We Blur* (5:41)
7. *Tiny Star* (8:29)

Personnel
- **Jordan Perlson** drums and percussion
- **Ray Weston** bass, lead & backing vocals
- **Christopher Buzby** piano, keyboards, and backing vocals
- **Brett Kull** guitars, keyboards, glockenspiel, percussion, sound design, lead and backing vocals

Guests
- **Katie Barbato** backing vocals (7)
- **Glenn Rosenstein** cowbell (4)
- **Mike Ostrich** claps, spoken word (4)

Non posso evitare, conoscendoti, di chiederti un parere sui risultati delle recenti elezioni negli Stati Uniti: cosa ci attende nei prossimi quattro anni?

Un'altra domanda interessante. Cosa ci attende negli Stati Uniti… quattro anni di idiozia. Quattro anni di stupidità, mancanza di empatia, revisionismo storico, ignoranza deliberata, ottusità teocratica, tribalismo, venerazione dei potenti, odio, paura, inquisizione, avidità da parte delle multinazionali e ogni altro tipo di cosa orribile premeditata sulla base del peggior comportamento possibile. Di nuovo.

Echolyn allo studio Catapult Sound.

ROSSO COME IL FUOCO: **ROUGE** È IL NOME DI UN TRIO JAZZ FRANCESE FONDATO ALLA FINE DEL 2018 DALLA PIANISTA **MADELEINE CAZENAVE** INSIEME AL CONTRABBASSISTA **SYLVAIN DIDOU** E AL BATTERISTA **BORIS LOUVET**.

SFUMATURE DI JAZZ "ROSSO"

Testo: **Riccardo Storti**

Sulla carta i musicisti di questo trio sono dei jazzisti ma con una mentalità molto aperta, tanto che già dal primo album, DERRIÈRE LES PAUPIÈRES (2021), si era capito che la strada intrapresa li avrebbe portati lontano: il jazz è la chiave linguistica di apertura verso vari stili che si estendono dalla musica folk alla classica contemporanea. Il loro secondo disco, VERMEILLES, pubblicato sotto l'etichetta Label Bleu nel 2024, conferma una qualità eccellente, anzi ancora più raffinata, proprio perché il trio osa espandere la tavolozza dei timbri (e non è un caso che il "vermiglio" sia una variante del rosso).

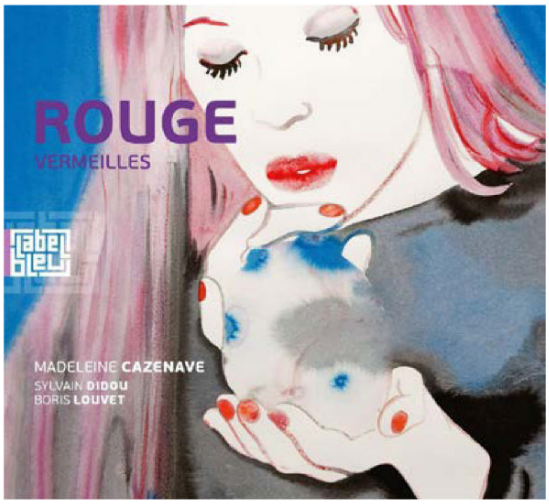
La mente melodico-armonica è la Cazenave: è lei che guida il dialogo musicale sul suo pianoforte, ma i due compagni ritmici non si limitano a tenere il tempo, anzi, "colorano": le percussioni si fanno, qua e là, idiofone e il contrabbasso spesso diventa "arco", nel vero senso della parola, in quanto trattiene e tiene insieme le spinte tensive degli altri due attori. In più, questa volta, la vera novità è l'addizione

> «Il jazz è la chiave linguistica di apertura verso vari stili, dal folk alla classica contemporanea»

Da sinistra: Sylvain Didou, Boris Louvet e Madeleine Cazenave.

ZOÉ CAVARO

di elementi tratti dall'elettronica, quali campionature ed effettistica all'interno di una regia sonora sofisticata e, al tempo stesso, spontanea, messa in atto da **Tony Paeleman**, esperto tastierista della scena jazz francese sperimentale, oltre che ingegnere del suono. Ecco: i Rouge trasmettono proprio questa impressione, mostrare come semplice l'idea più elaborata; metabolizzata la bellezza compositiva, ci si accorge quanto sia stato enorme il lavoro di scavo dall'idea primigenia al compromesso collettivo.
Che, poi, a leggere la biografia della Cazenave sul sito ufficiale, queste cose vengono presto a galla: pianista classica, fin dalla gioventù amava stare ore e ore allo strumento, soprattutto di sera, intenta a esplorare i suoi territori musicali, magari partendo da un motivo semplice per elaborarlo attraverso variazioni o improvvisazioni, quindi scorrazzare con la mente tra reminiscenze impressionistiche (Debussy, Ravel e Satie) e stimoli jazzistici (Chick Corea e Keith Jarrett). E lei questo prezioso e affascinante metodo non lo ha mai abbandonato. Un'evocazione continua che merita una sosta analitica, traccia dopo traccia, come quando, in una passeggiata primaverile, ci si ferma a dare un'occhiata al panorama con il naso all'insù, pronti a lasciarsi distrarre dagli altri sensi.



Copertina del secondo album del trio francese.

TRACK BY TRACK

Au creux des ronces: l'attacco è solenne, quasi da ouverture classica al sapor di promenade, tanto per fare capire subito quali siano i termini della discussione. Una volta imbastito il corredo armonico, una breve pausa (0'39") per ricavare dalla base un percorso melodico dislocato in un'atmosfera quieta, ariosa e rilassata. Il pianoforte è un tester alla ricerca di uno o più motivi circoscritti nell'ampio spettro dei tasti: ciò avviene senza pregiudizi, lasciando trapelare qualche dissonanza. È tutto molto francese e novecentesco (Satie e il Ravel di *Le jardin féerique* in *Ma Mère l'Oye*, la cui ispirazione si avverte a 1'50"), ma si può sconfinare brillantemente tra le blue note di Gershwin e quelle "orientali" del Bartók di *Mikrocosmos*. Si chiude (3'37") con la reprise del tema iniziale.

Feu: qui comanda il ritmo. È stupefacente notare come il batterista abbia intessuto una serie di pattern apparentemente meccanici; sembra una drum machine capricciosa ma soppesata da bacchette energiche, quasi pop-rock. Il capriccio va scorto nei numerosi spostamenti d'accento che conferiscono al brano una fisionomia metrica claudicante, irregolare, illusoria di tempi complessi (alla fine tutto si gioca tra 2/4, 3/8 e 4/4). Su questa tradotta agisce la parte pianistica e un contrabbasso dalle mosse addirittura funkeggianti. La composizione va progressivamente a crescere, quasi a simulare una fiammella capace di degenerare in un incendio. Lo si percepisce da 2'39": il crescendo ritmico-percussivo si regge su una figura ipnotica della mano destra (note acute) e un basso ostinato della sinistra. Il congedo è rumoristico tra fill stretti di batteria e potenti dissonanze noise.

Strawberries in the Dark: unica canzone del disco. Siamo tra folk, pop e alternative rock, grazie all'intervento della cantante inglese **Kate Stables** (nota come This Is the Kit). La voce emerge dall'introduzione di contrabbasso, suonato con l'archetto, e modificata ad arte con vari effetti: un canto (da 0'27") dalle ascendenze vagamente celtiche. La melodia è sospesa, si evolve con calma fino a un'inaspettata cesura, quasi violenta. A 1'54" alcuni grappoli di quartine arpeggiate velocissime inseriscono un episodio rutilante, a tratti cacofonico, ma è questione di una ventina di secondi; poi si ritorna alle sovrapposizioni vocali della Stables. Una canzone oltremodo raffinata e figlia di feconde suggestioni (Tori Amos, Sigur Rós, David Sylvian, Björk e Nick Drake).

L'atmosfera, intensa ma rilassata, della musica "aperta" dei Rouge si riflette anche nelle loro immagini.

Dans le Brumes: è un brevissimo interludio. Si comincia con poche note che piovono direttamente sullo spartito come gocce di una nebbia sospesa e rappresa. La mano sinistra arriva poco dopo (1'17") con un arpeggiato tenue, mentre sullo sfondo prendono vita leggeri panneggi elettronici e un rullante militare di raccordo al brano successivo. Saranno le brume, ma qui la scrittura della Cazenave mi ha ricordato tantissimo quella del compositore ceco Leoš Janáček in *Nella nebbia* (1912). La pianista mi ha raccontato di avere provato a tradurre in musica certe suggestioni provenienti da *Princess Mononoke*, celebre pellicola di animazione del registra giapponese Hayao Miyazaki (*idem* dicasi per la traccia seguente).

Louves: una scrittura jazzistica a tutto tondo anche grazie a numerose im-

I Rouge sul palco del club La Sirène a La Rochelle/ Francia (3 marzo 2024).

provvisazioni di carattere. Si apre con ordine: traspare un motivo del contrabbasso suonato con il pizzicato, il pianoforte entra dopo un bel po' di battute (0'46"), per aprirsi a variazioni ritmiche (2'17") fino a una sospensione (2'37") da cui, in mezzo a rumori elettronici (3'01") e ricerche tematiche, ci si spinge fino a un dialogo serrato (3'42") tra la batteria e il pianoforte. Appendice finale con un inedito tema classicheggiante di ispirazione bachiana (4'47").

Move In: composizione dal passo coreutico, sviluppata su una cadenza metricamente composta con tanto di drum machine: le fondamenta si reggono su un tempo quinario e davanti alle orecchie passano modulazioni orientaleggianti (1'02"), improvvisi ictus in 5/8 (1'15") ed evocative note lunghe di sintetizzatore (1'49"). Un'apertura quasi solare (2'39") squarcia un cupo velo in un momento arioso in crescendo di struttura barocca fino all'imperioso stacco in 5/8 che porterà il brano verso un naturale autospegnimento. Qui si sente la mano registica di Paeleman.

Pink Flamingo: la raccolta delle note, quasi una questua. Non ce ne vogliono tante. La base è semplice: coppie di crome per tre figure simili, ma su altezze diverse, come in un fandango d'altri tempi. Tutto è solo accennato. Il passo si dipana lento e breve, fino a quando una melodia si trova, anzi si genera da sé: a 2'10" più che un'allusione, un'illusione perché la cellula tematica iniziale riprende il timone in mano, impedendo al motivo appena cominciato di svilupparsi. Un *cantus interruptus*.

Granit: Il gusto per la sintesi si esplicita con un'espressività calcolata. Tre momenti: preludio bachiano, quindi entra una batteria pop su una scansione armonica spagnoleggiante (0'49"), infine un episodio più intimo dalla scrittura melodica alla Lyle Mays su una metrica zoppicante (2'24") in cui interviene il contrabbasso (3'36") che – momento quasi unico del disco – avrà l'ultima parola.

Nid: così come riscontrato in altri pezzi, anche qui la Cazenave si attacca a tre note, presentate nude e staccate, fino a quando non ne scova la trazione ritmica (1'03") su cui ricamare l'ordito. Una risonanza elettronica (1'40") conferisce alla miniatura una sorta di soffice aura cameristica in crescendo. Il motore pare incepparsi a 2'35", in realtà si tratta di uno stacco modulante che sposta solo la prospettiva melodica del brano in crescendo: ci lasciamo cullare tra i vapori di un impressionismo new age in cui Ravel, se fosse vissuto negli anni Ottanta, si sarebbe trasferito a Palo Alto presso gli studi della Windham Hill Records.

Tempête: poche note, però quelle giuste, su una trama semplice, quasi elementare, adatta per una Gnossienne del XXI secolo, ma che monta, sale, con spunti da concerto post romantico: sembrano nuvole all'orizzonte, foriere di una tempesta dinamica; poi ritorna la quiete. La burrasca è passata. Anche il disco, purtroppo.

{ «La musica dei Rouge è un'evocazione continua che merita una sosta analitica» }

ZOÉ CAVARO

Corde Oblique
Musica, arte e bellezza

I napoletani **Corde Oblique**, guidati con mano sicura e sensibilità da **Riccardo Prencipe**, pubblicano l'ottavo album. CRIES AND WHISPERS prosegue con ottimi risultati un cammino sospeso tra mondi sonori diversificati.

Testo: **Franco Vassia** Foto: **Martina Lupoli**

Nel 2016 «Prog Italia» presentò l'album I MAESTRI DEL COLORE e oggi riutilizziamo le parole introduttive perché valide anche per CRIES AND WHISPERS, pure se non si tratta di immobilismo creativo bensì di "firma" artistica riconoscibile: universi, non solo sonori, paralleli, persino sovrapposti, che esplorano, quasi reinventandoli, suoni ancestrali, vissuti da molte anime prima di noi eppure quasi nuovi nella loro complessa semplicità. Suoni acustici che hanno più forza di tonnellate di Marshall e di chitarre distorte, perché non c'è bisogno di alzare il volume quando il suono è quello delle idee sostenute dalle emozioni. Il retaggio classico è evidente, come anche quello della scena oscura britannica ed europea continentale, ma l'idea Corde Oblique ha un sapore tutto suo, che va oltre il senso del gusto musicale. In loro si fonde la musica classica, l'anima partenopea, il folk, il gotico, echi metal, ma tutto alla fine è metabolizzato in un suono unico… targato Corde Oblique!

Riccardo Prencipe, compositore, chitarrista, autore dei testi e laureato in storia dell'arte, racconta un po' di storie intorno a questo nuovo album, il cui titolo è ispirato al film omonimo di **Ingmar Bergman**.

"E così i sussurri e le grida divennero silenzio"…

Corde Oblique sul monte Faito (ottobre 2024).

CRIES AND WHISPERS è l'ottavo lavoro discografico del gruppo, che celebra il ventennale di attività artistica. L'album nasce dalla mia passione per il cinema, in particolare per il regista svedese **Ingmar Bergman**, che nel 1972 realizzò il film *Cries and Whispers* (distribuito in Italia come *Sussurri e grida*, quindi con le parole del titolo invertite). Lo vidi in un periodo piuttosto denso e forte della mia vita e, più della tematica, mi impressionò lo stile, oltre al basso continuo di rosso, tappezzerie e ambientazioni. La successiva scrittura di brani, sia prog metal che acustici, mi ha spinto a intitolare l'album proprio in questo modo. Ho sempre seguito ciò che spontaneamente veniva nel tempo, accomodandolo alla creazione di un prodotto, ma non per questo venendo meno all'impegno di assecondare la crescita, le differenze col passato, l'accomodarsi a ciò che il tempo e gli eventi propongono. Gli eventi sono arrivati e hanno retto alla selezione nel tempo: sei brani acustici e sei più aggressivi. Da qui la scelta del titolo, che ritengo esprima compiutamente questa ricchezza di ambientazione, artistica ed emotiva.

Le immagini di copertina sono del fotografo indonesiano Hardijanto Budiman.

Il film – e, naturalmente, di conseguenza – anche l'album e la veste grafica mantengono un loro indirizzo ben preciso che conduce alle porte dello spirituale, del mistico e dell'utopico… Booklet e artwork sono stati realizzati dal nostro amico (oltretutto cantante di una band prog-folk: i Pietra Lunare), mentre le fotografie sono dell'artista indonesiano **Hardijanto Budiman**. Con lui abbiamo realizzato anche l'artwork del precedente THE

Corde Oblique **Discografia**

RESPIRI (2005)
VOLONTÀ D'ARTE (2007)
THE STONES OF NAPLES (2009)
A HAIL OF BITTER ALMONDS (2010)
PER LE STRADE RIPETUTE (2013)
I MAESTRI DEL COLORE (2016)
THE MOON IS A DRY BONE (2020)
CRIES AND WHISPERS (2025)

MOON IS A DRY BONE (2020): è un fotografo visionario e surrealista, la cui direzione visiva va molto d'accordo con la nostra direzione sonora. Sul retro del booklet, in svedese, è riportata la scritta che appare nel finale del film di Bergman: "*E così i sussurri e le grida divennero silenzio*".

Più che una vera e propria band, Corde Oblique evoca l'impressione di essere una specie di laboratorio musicale gestito e guidato dalla tua notevole abilità di alchimista.

Insieme a me, nel disco, ci sono ben dodici musicisti e voci che hanno partecipato ai diversi brani. Tutto ciò che c'è nell'album è stato suonato, cantato e registrato in studio. Non utilizziamo sequencer, midi, campionatori o strumenti digitali. Anche i concerti stanno andando bene: ne abbiamo già tenuti alcuni a Roma e in Bulgaria, insieme alla cantante **Denitza Seraphim** (artista bulgara, autrice dell'album THE PILGRIM'S ROAD, 2023), presente anche nel disco – e, a breve, saremo nella nostra Napoli, poi Jesi, Portogallo e Germania.

Parliamo della formazione?

Come voce live c'è la bravissima e preziosa **Rita Saviano**, che appare in cinque pezzi di CRIES AND WHISPERS ed è con noi da diversi anni. Di lei apprezzo la versatilità vocale, che le permette di cantare numerosi brani del nostro repertorio, e la potenza. Inoltre, anche lei come me ha una vita musicale e una vita nel mondo umanistico. Quando riusciamo a spostarci in formazione completa siamo con **Umberto Lepore** al basso, **Alessio Sica** alla batteria ed **Edo Notarloberti** al violino. Vorrei ricordare il percussionista **Michele Maione** che, nel volume Whispers, ha fatto un lavoro magnifico.

L'album è stato registrato presso la Splash di Napoli da **Massimo Aluzzi**, con l'assistenza di **Andrea Cutillo** che ha realizzato l'editing insieme a **Giuseppe Polito**. Il mastering è stato fatto da **Graeme Durham** presso l'Exchange Studio di Londra. Abbiamo utilizzato un banco SSL per il Mix, Pultec e una consolle custom Sony per il mastering. Tra gli ospiti vocali devo ricordare **Caterina Pontrandolfo**, ormai da venti anni presente nei nostri dischi, e l'attrice **Maddalena Crippa**, che recita un brano col suo stile vocale davvero monumentale.

Arriviamo così a CRIES AND WHISPERS…

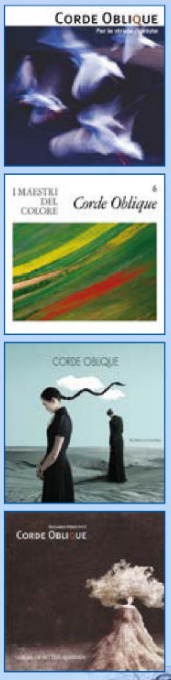
Per quanto riguarda i brani partirei dal primo capitolo, *Cries*. Quando avevo diciotto anni suonavo metal estremo e, contemporaneamente, studiavo al Conservatorio. Piano piano mi convinsi a lasciare la chitarra elettrica per dedicarmi esclusivamente a quella classica. Molti album dei Corde Oblique sono prettamente acustici ma il mio amore per il rock, prog e metal si esprimeva con l'arrangiamento di una cover acustica in ogni disco, però di band "rumorose" quali Anathema, Sepultura e Radiohead…

Successivamente decisi di riprendere la pratica della chitarra elettrica e con essa l'impulso di innestare anche dei riff piuttosto violenti, però in alcuni brani decisamente atmosferici. Con questa chiave di lettura sono nati *A Step to Lose the Balance*, *John Ruskin* (dedicato al mio storico dell'arte preferito) e *The Nightingale and the Rose*, ispirato al racconto di Oscar Wilde *L'usignolo e la rosa*. Di questo brano è stato anche realizzato il videoclip ufficiale da un regista lituano che ho in grande stima e considerazione: Rytis Titas, che ha interpretato il tema del sacrificio in maniera assai personale. Da piccolo ascoltavo le fiabe di Oscar Wilde e, tra queste, *L'usignolo e la rosa* mi colpì profondamente: credo sia un bellissimo archetipo del sacrificio. L'usignolo sacrifica se stesso e utilizza il proprio sangue per tingere una rosa di rosso e rendere felice un giovane. Il sacrificio di sé per l'altro, nella genitorialità, nella vita e nelle relazioni. Il video è stato girato in Lituania da Titas, dove il regista interpreta il sacrificio di Wilde come quello delle persone creative, il sacrificio della creatività che sempre più spesso fa oggi i conti con l'indifferenza e la frustrazione. Titas è un videomaker freelance lituano, meglio conosciuto per i suoi videoclip musicali, principalmente nella scena darkwave e gotica (ad esempio per il gruppo tedesco Diary of Dreams). Con Rytis è la seconda collaborazione, infatti nel 2020 ha

«La musica è un caleidoscopio infinitamente variabile, spesso è come in cucina, puoi fare tutto bene, ma se sbagli anche solo un ingrediente la paghi a caro prezzo»

Da sinistra: Riccardo Prencipe, Edo Notarloberti, Rita Saviano, Alessio Sica.

girato anche il video del precedente singolo *The Moon is a Dry Bone*. Protagonista: **Dalila Tiraboschi**, danzatrice del teatro di danza contemporanea Aura, acclamato e premiato in tutto il mondo. Sempre riguardo al volume 1, altri due brani sui quali vorrei soffermarmi sono *Leaver* e *J.R.* Il testo della prima parte di Ruskin è una citazione del grande storico dell'arte inglese, mentore dei Preraffaelliti: "Dimmi cosa ti piace e ti dirò chi sei".
La seconda parte è invece cantata in hopelandic, il linguaggio dei versi, ispirato ai **Sigur Rós**. Entrambe le composizioni vennero registrate in una prima versione nel 2023 e incluse nell'Ep digitale LEAVER. Per il nuovo lavoro sono state completamente riregistrate, con basso e batteria, riarrangiate nella parte di chitarra, mixata su consolle SSL e masterizzata in analogico. Il volume si chiude con il brano *Christmas Carol*, un pensiero post divorzio in una sera di Natale.



Dal Volume 1 al Volume 2 (Sussurri)…

Sicuramente più vicino al nostro stile di sempre, l'acoustic folk. Questa parte si apre con *Bruegel's Dance*, ispirata al dipinto *Danza dei contadini* del pittore olandese Pieter Bruegel il Vecchio (realizzata circa nel 1568), che ammiro da quando avevo sedici anni e che, dopo trenta, sono riuscito finalmente a vedere in originale al Kunsthistorisches Museum di Vienna. *Eleusa Consumpta* è un brano interpretato da Denitza Seraphim, con cui lavoriamo da tempo. Lei ha un modo di cantare che ricorda decisamente la Lisa Gerrard del primo periodo. Per lei e con lei ho scritto anche altri brani presenti nei dischi precedenti. Spero tanto che la nostra collaborazione prosegua perché è davvero un grande talento. Il pezzo è ispirato alle icone bizantine. Nel 2023, dopo un nostro concerto, andammo a visitare la cripta delle icone a Sofia, museo poco europeo. Tutto quanto era esposto in modo piuttosto spartano eppure, ciò nonostante, le icone erano assai potenti. Maria Eleusa, cioè colei che "mostra tenerezza", mi colpì particolarmente. Questa icona era praticamente consumata dai baci, dal tatto e dal culto spasmodico dei fedeli, da qui il titolo Eleusa Consumpta. *Tango di Gaeta* è interpretato da Caterina Pontrandolfo, che canta i miei brani in italiano con una sensibilità davvero rara.
Nel 2017, visto che suonavamo entrambi al Wave Gotik Treffendi Lipsia, assistetti a un bellissimo concerto dei francesi **Alcest**, decisi così di provare a coverizzare *Souvenirs d'un Autre Monde*, title-track del loro album di esordio (2007), ovviamente in chiave acustica. Tengo inoltre a ringraziare particolarmente **Luigi Rubino**, caro amico e pianista degli **Ashram**, presente in ogni lavoro "obliquo", e **Claudio Esposito** per i confronti a distanza su mix e mastering. Sono processi assai complessi. Il processo di mastering in particolare mi attanaglia molto: ho fatto diversi test con numerosi studi e ingegneri per capire quale fosse la giusta alchimia per questo sound… alla fine sono soddisfatto della scelta di Graeme Durham. La musica è un caleidoscopio infinitamente variabile, spesso è come in cucina, puoi fare tutto bene, ma se sbagli anche solo un ingrediente la paghi a caro prezzo.

Non resta che presentarlo dal vivo con numerosi concerti…

Nelle prime date il pubblico sta reagendo bene. L'interesse verso questo disco sembra sia più forte rispetto ai precedenti, lo possiamo notare dalle richieste che sono notevolmente aumentate. Ovviamente ne siamo felici, spesso molti progetti musicali hanno durata breve a causa del disinteresse o di poca ricezione da parte del pubblico. Nel nostro piccolo, siamo felici di poter essere ancora qui a fare musica dopo venti anni.

Sopra: copertine dei primi sette album targati Corde Oblique.

TRANSMUTATION è il nuovo album dei **Karmakanic**, progetto che si regge sulla creatività di **Jonas Reingold**, uno dei più apprezzati bassisti contemporanei in odor di progressive rock e dintorni (Flower Kings, Steve Hackett, Kaipa, Tangent). Lo abbiamo raggiunto per parlare di questo lavoro con ospiti davvero importanti…

Testo: **Antonio De Sarno** Foto: **Diana Seifert**

ALLA CORTE DI JONAS

TRANSMUTATION. Non solo è il nuovo disco dei Karmakanic, ma quasi un greatest hits di un nuovo supergruppo! Cioè, in che altro modo defineresti una formazione con tre batteristi (Simon Phillips, Craig Blundell e Nik D'Virgilio)? Oltre a tastieristi come Andy Tillison e Thomas Bodin e chitarristi come Steve Hackett e Randy McStine? Per non parlare della voce di John Mitchell, i fiati di Rob Townsend e il tuo basso? Come lo collochi tra gli album dei Karmakanic?

Mi sono impegnato molto, cercando di rendere il lavoro coeso e coinvolgente. Ho anche eliminato due canzoni, che non si adattavano perfettamente alla mia visione, per garantire un flusso generale più forte. Credo davvero che sia il mio lavoro più maturo fino a oggi. Sono orgoglioso di come l'intero team si sia unito per dargli vita.

DOT, il precedente lavoro targato Karmakanic, risale al 2016… un bel po' di anni fa! Qual è la direzione attuale del gruppo?

Credo che il nuovo disco sia più orientato alla forma canzone, con l'obiettivo principale di creare melodie forti. Se riesci a realizzare quaranta minuti di canzoni di lunghezza "normale" e poi concluderle con una di ventitré… sai di avere qualcosa di speciale nella borsa!

Cosa ti ha fatto decidere di pubblicarlo con la tua etichetta?

È stato un passo naturale per me, avendo gestito la Reingold Records dal 2009 e pubblicato circa venti album. L'industria musicale è in continua evoluzione, e dopo una lunga discussione con **Thomas Waber** (CEO di Inside Out Music), entrambi abbiamo convenuto che diventare indipendenti era il modo migliore per rendere questa uscita finanziariamente sostenibile. Grazie alla sua disponibilità, che mi ha lasciato andare, sono stato in grado di investire in musicisti di alto livello come **Simon Phillips** e **Nick D'Virgilio** e registrare in studi di livello mondiale.

La differenza finanziaria è enorme: guadagnare nove euro per disco in modo indipendente rispetto a uno e cinquanta rende l'operazione fattibile. Anche se la Sony ha un'ottima rete di distribuzione e probabilmente venderei più copie con loro, guadagno cinque volte di più vendendo la metà degli album da solo. Quindi, alla fine, è stata una scelta quasi obbligata.

Jonas e Steve Hackett (Lipsia, 13 luglio 2024). A destra: live alla Royal Albert Hall (24 ottobre 2024).

Difficile darti torto, in effetti! Qual è il concetto dietro le singole canzoni?

Ognuna è come un'istantanea della mia vita e delle cose che accadono intorno a me. *All That Glitters Is Not Gold* è stata ispirata dalle mie osservazioni mentre viaggiavo in metropolitana a New York, dalla 52esima strada fino a Soho. *End Of The Road* riflette sulla fi-

«LA MUSICA DOVREBBE AVERE SEMPRE ELEMENTI DI PERICOLO E IMPREVEDIBILITÀ»

ne di una relazione. La vita, le osservazioni e le persone: questo è il cuore del concept di TRANSMUTATION.

Quanto tempo è durata la registrazione, dall'inizio alla fine?
Fammi pensare… ho iniziato a registrare seriamente durante il primo lockdown, quindi intorno al 2020. Ma non è stato un processo continuo: il 2022 è risultato particolarmente intenso con gli spettacoli riprogrammati per la **Steve Hackett Band**. Ero in viaggio quasi senza sosta. Ho trascorso a malapena venti giorni a casa quell'anno. Abbiamo girato il mondo intero… un periodo assolutamente pazzesco.

Penso che l'intenzione fosse quella di recuperare tutte le date annullate. Mi avevi fatto ascoltare dei provini due anni fa, mentre assemblavi il materiale per un cofanetto dei Karmakanic. Quanto è cambiato dai demo che ho ascoltato allora?
Direi che circa il 50% è cambiato. Alcune delle chitarre e delle tastiere originali rimangono, ma la batteria, il basso e la voce solista sono stati rifatti, forse anche alcuni cori sono ancora lì. Effettuo delle modifiche solo se credo che migliorino la canzone, mai solo per il gusto di farlo.

Qualcuno dei musicisti contattati si è rifiutato di partecipare alla registrazione e sei rimasto sorpreso?
No, incredibilmente tutti quelli a cui ho chiesto di suonare hanno risposto positivamente. Credo di essere un ragazzo fortunato.

Il suono complessivo è quasi "pop", il che è probabilmente il mio modo di dire che è estremamente ben prodotto senza suonare eccessivamente prodotto. Com'è stato il missaggio, il mastering ecc.?
Nel corso degli anni con Hackett, ho avuto modo di conoscere **Chris Lord-Alge**, che potrebbe essere il più grande fan dei **Genesis** e del rock progressivo in circolazione. Viene sempre ai nostri concerti, e abbiamo trascorso molto tempo a parlare di musica. Ora, si dà il caso che questo fan del prog sia anche un produttore/tecnico del suono cinque volte vincitore di un Grammy Award, con un curriculum che include Tina Turner, Bruce Springsteen,

Muse, Guns N'Roses, Steve Winwood, Jeff Beck e l'elenco potrebbe continuare…

Per esempio, Green Day e Madonna, per non parlare dei suoi plug in che vengono usati praticamente da tutti!
Quando gli ho fatto ascoltare i brani, gli sono piaciuti molto e si è offerto di missarli per me. È un incredibile ingegnere, quindi un vero affare, senza dubbio. È stata una benedizione assoluta dare gli ultimi ritocchi con lui e il suo fantastico team di MIX LA, lo studio che ha creato a Los Angeles nel 2008.

L'apertura con *Brace For Impact* prepara perfettamente la scena per il resto dell'album, moderno ma innegabilmente è un grande brano di prog rock strumentale. Simon Phillips e Andy Tillison che suonano sullo stesso brano? Praticamente un sogno proibito! Due minuti e mezzo di energia pura! Quante riprese ci sono volute?
La produzione di questa traccia è iniziata con Simon che ha registrato la batteria sul mio demo, immagino che non gli ci siano volute molte sedute. Poi ho inserito il mio basso. Non è una canzone complicata, ma aveva bisogno del giusto feeling e attitudine, quindi ho passato alcune ore a realizzarla bene. Il resto della band si è buttato dentro senza paura. **Krister Jonsson**, che si è occupato della chitarra solista, è volato dalla Svezia qui a Vienna per registrare la sua parte… e alla seconda o terza ripresa ce l'abbiamo fatta. È stato un processo intuitivo: gli ho semplicemente detto: "Suona il più velocemente possibile con quanta più energia immaginabile" e lui ci è riuscito.

Copertina di TRANSMUTATION, nuovo album dei Karmakanic.

***End Of The Road* ha un riff incredibile, un arrangiamento perfetto, sempre molto emozionante. L'interazione tra Luke Machin alle chitarre e le tastiere, suonate da te in questo caso, è fuori scala e non si può dire abbastanza della voce di John Mitchell, sensibile e potente allo stesso tempo. È un brano straordinario. Quando hai iniziato a svilupparlo?**
È stata una delle prime tracce scritte; l'ho iniziata nel 2020 durante il lockdown. Ho faticato un po' con il bridge, passando attraverso diverse versioni prima di optare per quella cantata da Randy McStine. Ho tratto ispirazione dalla progressione di accordi di *Us And Them* dei **Pink Floyd**: ha una struttura così bella con quel bizzarro quarto accordo. Ci ho costruito sopra la mia melodia, che è diventata la strofa. Il cambio di tonalità nel bridge ha un po' di atmosfera anni Ottanta/Novanta, cosa che adoro. Sono davvero contento di come è venuto fuori il brano e di come i musicisti gli hanno dato vita.

***Cosmic Love* ha un approccio più giocoso al genere, appoggiandosi su un grande riff e su alcune armonie fantastiche, che ricordano gli Yes dell'era Trevor Rabin in un certo senso…**
Sì, è il mio "singolo" dell'album. È breve, scattante e molto diretto. Spero che crei un effetto crossover e attiri alcuni degli ascoltatori che sono appassionati al 100% di rock progressivo "eccentrico".

In *We Got The World In Our Hands* John Mitchell suona un po' di chitarra! Probabilmente ha il finale più apertamente romantico dell'album.
Sì, è John che fa le chitarre elettriche a dodici corde qui. McStine esegue il resto delle parti chitarristiche. Simon suona in modo fantastico su questo brano, che per me ha quasi un'atmosfera alla **Joni Mitchell**.

Il testo di *All That Glitters Is Not Gold* è stato ispirato dalle tue riflessioni sulla vita *on the road*. Il sax di Rob Townsend musicalmente ha un ruolo notevole qui.
Il testo è stato ispirato da un viaggio in treno mattutino attraverso Manhattan, guardando tutte le persone ben vestite in viaggio per Wall Street e gli uffici di lusso nel Lower Manhattan. Ma quando osservi più da vicino, inizi a vedere la bruttezza sotto la superficie, come nel film *American Psycho*. È una grande facciata, ma con sotto qualcosa di più oscuro. Non tutto ciò che luccica è oro. Mi piace anche incorporare strumenti come il sassofono, il flauto e la fisarmonica. Aiuta a diversificare il suono e impedisce all'album di sembrare troppo prevedibile. L'atmosfera "folk" delle canzoni sembra invitare quegli strumenti, aggiungendo un sapore unico.

***Lose This Ball And Chain* è estremamente drammatica in alcuni punti e, nuovamente, la voce di John è perfetta. Lo stesso vale per quella di Göran Edman, ovviamente. Il brano si sviluppa in modo naturale.**
È la traccia con cui ho avuto più problemi. Sento che la mia versione demo sia sempre quella con l'impatto migliore, anche senza la pro-

Sotto: Jonas con Simon Phillips (24 maggio 2024). A destra: sul tetto della Royal Albert Hall.

«SONO ORGOGLIOSO DI COME L'INTERO TEAM SI SIA UNITO PER DARE VITA A TRANSMUTATION»

duzione e tutto il resto. Ogni album sembra avere il suo "bambino problematico", e questo non fa eccezione. Qualcosa si è perso lungo la strada nel processo di produzione. L'ho già sperimentato in passato: a volte è quasi impossibile ricreare la sensazione avuta con la demo. Nonostante ciò la canzone è ancora forte… fortunatamente, il pubblico non ha ascoltato la versione demo!

Si potrebbe aprire un intero capitolo sui demo di Peter Gabriel. Parliamo della title-track. *Transmutation* vede la partecipazione di Nick D'Virgilio, che suona davvero con il cuore.

Quando compongo una suite come questa, preferisco un approccio lineare. Non mi piace fare copia e incolla o prendere in prestito vecchie canzoni: tutto è scritto da una nuova prospettiva. Compongo con la mentalità di ciò che io, come ascoltatore, vorrei sentire. È un processo intuitivo. Spesso riscrivo le parti, a volte aggiungo una sezione tranquilla che originariamente non c'era semplicemente perché sento che il pezzo ne ha bisogno in quel momento. Penso molto in termini di dinamiche, facendo in modo di non stancare l'ascoltatore. Un brano lungo richiede numerose dinamiche e cambi di tempo per mantenerlo interessante, ma tutto inizia con l'avere le migliori melodie possibili.

Nel mezzo c'è una sezione jazz. Chi è Geri Schuller, impegnato al pianoforte? Inutile dire che Steve Hackett qui suona benissimo.

Geri è un pianista viennese conosciuto soprattutto nella scena jazz locale. Abbiamo suonato insieme la scorsa estate ed è stata una grande aggiunta alla line-up. NDV e io abbiamo registrato questa traccia a Francoforte: lui era in città con Mr. Big e aveva una giornata libera, quindi abbiamo effettuato una grande sessione allo Studio 301.

Visto che abbiamo citato Steve Hackett prima, com'è cambiata la tua vita da quando hai iniziato a suonare il basso con lui?

Non tanto quanto penseresti. Suono ancora il basso e ho la stessa visione della vita di prima. Tuttavia, ho dovuto ridimensionare il numero di progetti in cui sono coinvolto, tra cui The Flower Kings. Nel 2021 io e Roine Stolt ci siamo incontrati per rivedere il mio programma per il 2022 e ci siamo resi conto che avevo solo poche settimane a disposizione per TFK. È stato ridicolo: il tour mondiale di Steve del 2022 è stato così lungo che ho trascorso solo circa venti giorni a casa. Così, ho detto a Roine che non volevo trattenere la band per aspettare la mia disponibilità. In realtà sono stato io a spingere Michael (il fratello di Roine) a tornare nel gruppo, dato che era lì fin dall'inizio.

Chi ti ha visto con Steve in questi anni, sa che ti ritagli sempre lo spazio per un assolo. Come lo pianifichi nei diversi tour?

Ho pianificato completamente l'inizio e la fine del mio assolo, principalmente per dare agli altri un segnale di quando ho finito. Ma tutto ciò che sta in mezzo è pura improvvisazione. Durante il recente tour, ho incorporato la *Suite per violoncello in sol maggiore* di **J.S. Bach**, che adoro e suono da venti anni. Si adatta davvero bene al basso elettrico. L'improvvisazione è essenziale per me; eseguire solo parti prestabilite è come essere un pappagallo. La musica dovrebbe avere sempre elementi di pericolo e imprevedibilità. Inoltre sarebbe un peccato non mettere a frutto migliaia di ore di pratica sul basso.

Qual è stata la tua registrazione preferita con i Flower Kings?

La mia registrazione preferita, e quella che mi ha messo sulla mappa del rock progressivo, è UNFOLD THE FUTURE, doppio album del 2002. I Flower Kings erano in una posizione fantastica in quel momento, popolari e intensamente creativi. Eravamo davvero una band forte all'epoca, con un approccio leggermente più jazz, grazie in gran parte al nostro nuovo batterista, **Zoltan Csörsz**. Le canzoni erano audaci e avventurose, vero rock progressivo, secondo me. Su quanti dischi ho suonato? Be', facendo due calcoli, credo sia nell'ordine di trecento. Ricorda che ho cominciato a registrare professionalmente nel 1982!

Ma avevi tredici anni!

Sì, ero molto giovane e non ho fatto altro nella mia vita! Non ho mai avuto un lavoro "normale", in effetti!

HARD ROCK UNDERGROUND

parte 2

Seconda puntata del viaggio attraverso la scena underground dell'hard rock *made in UK*. In questa occasione raccontiamo le avventure sonore di **Dirty Tricks, Head Machine, Incredible Hog, Indian Summer, Leaf Hound, Liar, Lone Star, T2**.

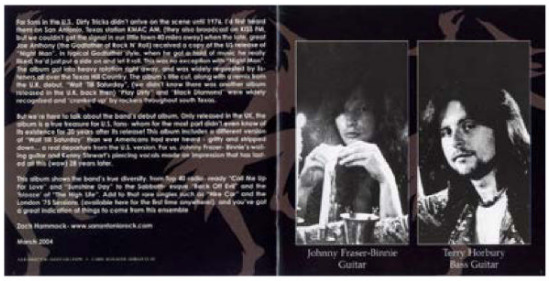
Testo: **Giovanni Loria**

Sono sempre in difficoltà nello scrivere l'introduzione per questi articoli, nei quali mi distacco dalla monografia dedicata ai nomi più importanti, per cercare di far luce sul variegato sottobosco UK, composto da gruppi minori ma meritevoli. Variegato per molti motivi: perché l'hard rock si può declinare in mille forme, da quella più progressiva a quella più heavy, quasi proto-metal, fino a quella più melodica, magari con l'America nel mirino. E anche perché fra queste pagine troverete nomi anche noti alternati con altri disperatamente oscuri. Rarità altisonanti (ma per fortuna esistono le ristampe!) e dischi ancora oggi reperibili per quattro soldi. Chi crede che il rock che valga la pena ascoltare si fermi ai soliti dischi forse continuerà a snobbare questi articoli, non immaginando cosa si perde E chi invece li legge con curiosità ne conosce ormai bene la *ratio*, anche perché prima di volare virtualmente nel Regno Unito mi sono occupato, in quattro puntate, della scena americana, ovviamente legata a nomi non propriamente da prima pagina. Siccome chi scrive è solamente un tramite, seppur appassionato e si spera competente, e i veri protagonisti sono i musicisti, mi limito a consigliarvi con calore di ascoltare questi gruppi. Non perché ve lo dico io, ma perché valevano davvero. Forse per loro non fa più differenza, ma per voi invece sì.

Dirty Tricks

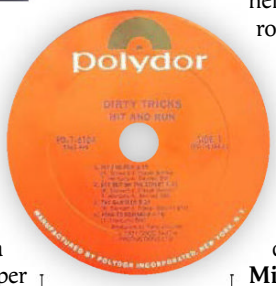
Loro un'occasione l'hanno avuta, anzi tre, proprio quanti sono i dischi pubblicati dalla potente Polydor fra il 1975 ed il 1977. Ma non sono mai riusciti a raggiungere la Serie A, e onestamente non starò qui a parlarvi di ingiustizia o sfortuna, perché l'hard rock del cantante **Kenny Stewart** e compari era competente, godibile, senz'altro consigliabile… ma non abbastanza da impensierire i "mammasantissima" dell'età dell'oro. È il venerabile **Rodger Bain** (Black Sabbath, Judas Priest, Budgie, Wild Turkey, Barclay James Harvest) a produrre il loro album di esordio omonimo, e le influenze saltano agli occhi, anzi alle orecchie, già al primo ascolto: **Humble Pie** (*Call Me Up For Love*), **Led Zeppelin** e **Free**, sui lunghi e strascicati rock/blues (*High Life* e *Back Off Evil*). Insomma la crema del british rock, con un bel suono di batteria e le prevedibili vocals intrise nel bourbon. **Johnny Faser-Binnie** non è invece un chitarrista funambolico, preferendo porsi al servizio della canzone, un po' nella scia di illustri connazionali come **Mick Ralphs** (Mott the Hoople, David Gilmour, Bad Company) o **Luther Grosvenor** (Spooky Tooth, Mott the Hoople). NIGHT MAN esce l'anno successivo, e voi tenetevi lontani dalla copia americana che ricicla due tracce del debut escludendo *Weekend Lover* e *Fun Brigade*, che insieme alla semi-epica *Black Diamond* sono le migliori del lotto. L'ultimo valzer dell'ensemble britannico è HIT & RUN, prodotto da un **Tony Visconti** (Gentle Giant, Osibisa, David Bowie, Strawbs) forse poco convinto, dato che sulle note di copertina si fa ribattezzare Tee Vee. Il livello resta discreto e forse il limite dei nostri è proprio questo, l'incapacità di tirare fuori l'album "assassino", magari alternandolo a uno da dimenticare… invece i tre prodotti sono tutti sullo stesso livello, buono però mai eccelso. C'è un nuovo batterista, **Andy Beirne**, e qual-

Copertina dell'omonimo album di esordio dei Dirty Tricks.



A destra: Ken Hensley live con gli Uriah Heep, accanto a David Byron.

che canzone (*Get Out On The Street*, *Last Night Of Freedom*) che se la ascoltate distrattamente potrete pensare di aver messo su un album dei **Mott the Hoople** o della **Sensational Alex Harvey Band**, nulla però che li elevi da un sabato sera al Marquee (che, sia chiaro, in quei tempi era il sogno per il 95% dei gruppi della provincia inglese). Negli anni Ottanta i vari membri si ricicleranno, senza trovare maggior fortuna, in gruppi da culto come **Grand Prix**, **Vardis** e **Rogue Male**.



Copertine e label dei Dirty Tricks, degli Head Machine e di GENESIS, primo album dei Gods.

Head Machine

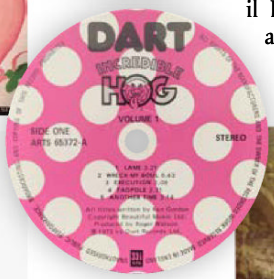
Per molto tempo, l'unico album di questa band, intitolato ORGASM e rilasciato dalla volatile Major Minor nel 1970, è stato un ben celato mistero, dissipatosi soltanto qualche anno più tardi. Si tratta infatti a tutti gli effetti del terzo lavoro fantasma dei **Gods**, quartetto di pop progressivo sulla falsariga dei Moody Blues, che aveva inizialmente ospitato tra le sue fila gente come **Greg Lake** e **Mick Taylor**, futura pietra rotolante, ma che a quel punto constava di **Ken Hensley** (voce, tastiere e chitarra), **Lee Kerslake** (batteria), **John Glascock** (basso) e **Joe Konas** (chitarra). Per motivi legati alla ripartizione dei diritti d'autore, i musicisti sono citati in copertina tramite degli irriconoscibili pseudonimi, e l'autore di tutti i brani viene falsamente indicato in **David Paramor**, che dei Gods era stato il produttore. Insomma un mero progetto da studio, diventato presto oggetto di spasmodica ricerca da parte dei collezionisti (nonostante la Vogue lo ristampi in Francia con una differente copertina) ma certamente non privo di meriti sotto il profilo strettamente contenutistico: sulla prima traccia, che accorpa *Climax* e *You Tried To Take It All*, le chitarre sono addirittura rabbiose, mentre il segmento terminale di *Scattering Seeds* presenta inequivocabili somiglianze con il "dirigibile" di Jimmy Page (qualcuno più cattivo di me scriverebbe che è copiato di sana pianta da *Whole Lotta Love*, che a sua volta paga-

«In questi articoli si può scoprire come l'hard rock UK sia declinabile in chiave progressiva, heavy, quasi proto-metal o melodica, magari con l'America nel mirino»

va un debito a *You Need Love* di Muddy Waters/Willie Dixon). *The First Time* sembra invece anticipare la proposta degli Uriah Heep, il che non può sorprendere, sapendo che Kerslake e Hensley negli Heep si ritroveranno poco dopo. Non prima però, per rendere le cose ancora più confuse (sebbene musicalmente eccitanti), che i Gods/Head Machine al completo si ritrovino al servizio del cantante **Cliff Bennett** sotto la bandiera dei **Toe Fat**, artefici anche loro di due buoni dischi di hard. Glascock suonerà invece nei **Jethro Tull** fino alla sua morte, avvenuta nel 1979.

Incredible Hog

Come sempre fra queste pagine si alternano gruppi che la gloria l'hanno sfiorata e altri che sono stati sempre condannati a restare nell'**underground**, quello composto dal circuito dei piccoli locali. Ma gli **Incredible Hog** ebbero difficoltà a trovare un ingaggio persino in questi club, nei quali potevano entrare, stipate come sardine, solamente poche decine di persone. Decisero quindi di affittarne uno tutto per loro, dove avrebbero potuto esibirsi regolarmente, il Pig Sty, inizialmente posizionato a Ilford, quartiere nella zona est di Londra. Non che mancasse lo spirito d'iniziativa a **Ken Gordon**, chitarrista e mente della band (vero nome Gordon Kenney), che esasperato dai continui "le faremo sapere" delle etichette discografiche, decise di entrare nella sede della Dart Records rifiutandosi di uscirne, nonostante la minaccia della segretaria di chiamare la polizia, fino a che qualche manager non avesse ascoltato il suo demo! Gordon aveva formato il gruppo assieme al bassista **Jim Holmes**, con il quale aveva già condiviso una poco memorabile esperienza negli **Speed Action**, all'inizio del 1972, prendendo spunto per il *monicker* dall'Incredibile Hulk dell'omonimo fumetto americano. Ottenuto (forse per sfinimento?) il contratto dalla Dart, viene ingaggiato un nuovo batterista, il sudafricano **Tony Awin**, mentre i due fondatori decidono di spartirsi le parti vocali fra loro. Destinato immediatamente all'oblio dalla ininfluenza dell'etichetta, ma anche dalla concorrenza spietata in quell'epoca così ricca di grandi gruppi, VOLUME 1 (1973) è comunque un bel disco di sanguigno hard rock: Gordon si esalta nell'assolo fuzz di *To The Sea*, nel rifferama indemoniato di *Another Time* e nell'heavy boogie di *Wreck My Soul*, dove si cimenta anche all'armonica. La seconda facciata del vinile, che in Europa sarà dato alle stampe con ben quattro copertine differenti, è lievemente inferiore, stante la presenza di brani meno riusciti che poi sono anche i più quieti (*Losing Myself* e *Walk The Road*) a dimostrazione del fatto che il "maiale incredibile" dava il meglio di sé quando grugniva, ehm… suonava, quanto più rumorosamente possibile. Una meteora, ma di qualità.



Sotto da sinistra: Jim Holmes, Tony Awin e Ken Gordon.

«Come sempre fra queste pagine si alternano gruppi che la gloria l'hanno sfiorata e altri che sono stati sempre condannati a restare nell'underground»

Sotto: una delle poche foto esistenti degli Indian Summer. A destra: ritaglio di una rivista dell'epoca e la pubblicità di un live con Johnny Winter e The Dog That Bit People (18 febbraio 1971).

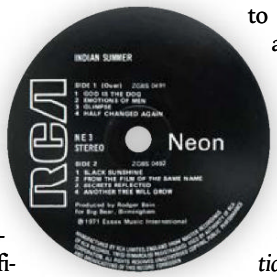
A ray of sunshine

The Coventry group Indian Summer ... individuality is their keynote.

By GEOFF ELLIOTT

THE Coventry group Indian Summer, are right to follow their maxim: "To give something fresh, warm and exciting when no-one expects it." It is after their name means.

KINETIC CIRCUS
MAYFAIR BULLRING, BIRMINGHAM
Next to New Street Station. 021-643 2137
Thursday, February 18th
ONLY MIDLAND APPEARANCE OF
JOHNNY WINTER
Plus
THE DOG THAT BIT PEOPLE
Plus
INDIAN SUMMER
Sounds by Erskine. Doors open 7.45 p.m. Late, late Bars
Advance tickets 80p (16/-) or £1 at door, from Kinetic Circus; Diskery, Hurst St., Birmingham; Taylor & Son, Bridge St., Walsall; John Turner Records, Paradise St., West Bromwich; Beatties, of Wolverhampton, Ferella, of Coventry; Rentons Records, Leamington Spa and Clouds, Derby.



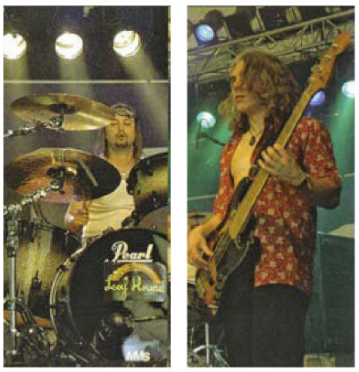
suggeritimi dal loro manager, **Jim Simpson**, finendo per mettere sotto contratto solamente uno di loro: i **Black Sabbath**. L'anno dopo sono ritornato a Birmingham, questa volta per conto della RCA, e ho fatto firmare la band che inizialmente avevo rifiutato, perché nel frattempo era maturata: gli **Indian Summer**". Le note di copertina dell'album dell'epoca, che la RCA fa uscire per la sua filiale progressiva, la Neon, sono per una volta pienamente esplicative e non inutilmente autoreferenziali, e anche se i Sabbath giocano un altro campionato, gli Indian Summer, affidati peraltro al medesimo produttore, **Rodger Bain**, si rivelano ben più di una mera curiosità. L'unico, eponimo parto di questo quartetto di Coventry, targato 1971, è infatti un notevole lavoro di hard rock che mette in evidenza gli avventurosi assoli del chitarrista **Colin Williams**, di gran lunga il più dotato fra i musicisti coinvolti. Fa sorridere che il disco sia stato per anni etichettato come "prog", sorte che accomuna praticamente tutti gli album usciti a inizio decade per alcune specifiche case discografiche, segnatamente Vertigo, Dawn e appunto Neon. Tracce come *Glimpse* o *Emotions Of Men'*sono pregne dei medesimi umori di gente come **Sir Lord Baltimore**, **Bang** o **Mayblitz**, e semmai a diversificarsi sono solamente l'intimistica, emozionale *Secrets Reflected* oppure l'opener *God Is The Dog*, che ci lascia estatici in quella terra di nessuno dove il rock non è né duro né sinfonico. Un ottimo disco, corredato da una splendida copertina di **Keef** (Black Sabbath, Colosseum, Beggars Opera, Tonton Macoute, Spring, Affinity), che però anticipa di pochi mesi lo scioglimento. Solo il cantante e tastierista **Bob Jackson** riuscirà a farsi ancora notare, militando per qualche tempo nei Badfinger. Nel 2016 l'influente magazine inglese «Record Collector» finanzia la pubblicazione del doppio album INDIAN SUMMER, interessante documento postumo che raccoglie scarti di studio e alcuni brani registrati dal vivo.

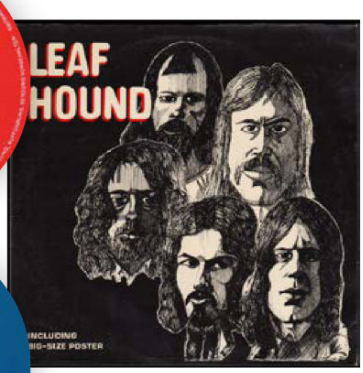
Indian Summer

Olav Wyper: "Nel novembre del 1969 mi sono recato a Birmingham per visionare due gruppi

Leaf Hound

Band che gode un meritato culto fra gli appassionati, pur se a distanza di oltre mezzo secolo dalla pubblicazione del suo unico album (1970), inizialmente soltanto per il ricettivo mercato tedesco, del suo unico, omonimo full length. Il cantante **Peter French** e il chitarrista **Michael Halls** avevano già inciso un disco assieme con la **Brunning Sunflower Blues Band** (BULLEN ST. BLUES, 1968), mentre i fratelli **Derek** e **Stuart Brooks**, chitarra e basso rispettivamente, erano reduci dalla notevole esperienza con i **Black Cat Bones** (in cui inizialmente militavano il chitarrista Paul Kossoff e il batterista Simon Kirke, poi nei Free), autori di un solo disco che consiglio senza indugi. Completata la line-up con l'innesto di **Keith George Young** dietro ai tamburi, si ribattezzano **Leaf Hound**, e nonostante le proposizioni da cui provengono siano entrambe legate al blues rock d'impostazione Savoy Brown, virano immediatamente verso un hard cavernoso e per nulla incline al fare prigionieri. La combinazione fra la voce corposa di French e gli assolo di Halls produce autentiche stilettate quali *Sad Road To The Sea*, *Stray* e *Drowned My Life In Fear*, che per chi scrive sono più heavy, ad esempio, di quanto prodotto nello stesso periodo dai Led Zeppelin. Il disco, arricchito da un poster, viene ripubblicato in Gran Bretagna nel 1971 con titolo (GROWERS OF MUSHROOMS), copertina e track listing differente, data l'aggiunta di due nuove canzoni alle sette originali, tra cui spicca il ruvido midtempo *Freelance Fiend*. A quel punto i fratelli Brooks vengono allontanati, e il gruppo si trasforma in un quartetto con l'ingresso del bassista **Ron Thomas**. La situazione precipita quando il talento superiore di French viene notato dai più affermati **Atomic Rooster**, con i quali canterà su IN HEARING OF (1971, copertina di Roger Dean). È la fine della pista per i Leaf Hound, mentre il cantante collaborerà con altre entità prestigiose quali **Cactus** (OT'N'SWEATY, 1972) e i tedeschi **Randy Pie** (FAST FORWARD, 1977), oltre ad aver pubblicato un notevole album solista nel 1978, DUCKS IN FLIGHT, nel quale si avvale di stelle quali Brian Robertson (Thin Lizzy), Kenny Jones (Faces, The Who) e il vecchio compare Halls. Ed è ancora French a orchestrare la *reunion* nel 2004, con una line-up tutta nuova che ancora oggi bazzica i palchi di mezza Europa, contribuendo a tenere vivo il ricordo di quell'ormai lontano classico minore del rock duro.





Immagini dei Leaf Hound e di DUCKS IN FLIGHT (1978), Lp di Peter French.

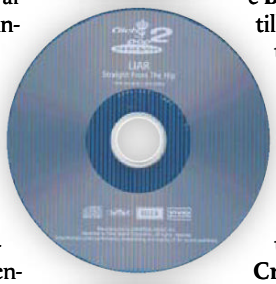
A destra: Peter French con gli Atomic Roster sul palco del *2Days Prog+1* di Revislate/Veruno (2 settembre 2022).

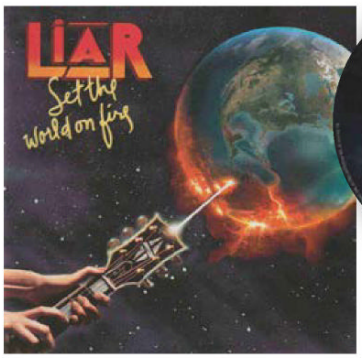
ENRICO ROLANDI

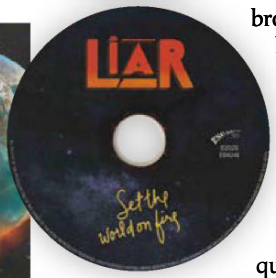
«In STRAIGHT FROM THE HIP, 1977, i Liar portano a tre i reduci dalla scena del rock progressivo più colto e underground»

Liar

Il gruppo si forma a Maidenhead (Berkshire) nel 1975, su iniziativa di **Dave Taylor**, navigato bassista che era già transitato tra le fila della meteora pop **Edison Lighthouse** e quelle, ben più pregnanti, dei jazz/prog rockers **Catapilla**. La creazione della line-up definitiva si rivela alquanto laboriosa: se infatti il cantante **David Burton** e il batterista **Clive Brooks** (altro veterano che aveva suonato con gli Egg e i Groundhogs) si aggregano quasi subito, il chitarrista **Paul Travis** si aggiunge quando la band è già entrata negli studi di registrazione della Decca, mentre il suo collega di strumento **Steve Mann** va a completare i ranghi quando l'album di debutto STRAIGHT FROM THE HIP, che uscirà nei negozi all'inizio del 1977, è già quasi completato. Si tratta di un lavoro di gran gusto melodico, che pare posizionarsi come anello mancante fra il suono venato di blues di **Free** e **Bad Company** da un lato, e lo scintillante hard di **Ufo** e **Thin Lizzy**, ai tempi al proscenio. Al disco partecipano personaggi di rilievo come **John "Rabbit" Bundrick**, che dei Free era stato il tastierista (suona il piano su due pezzi, ed è sua la voce che introduce *Roll Me Down*) e **Geoff Whitehorn**, ai tempi chitarrista dei **Crawler** ma già influente membro degli **If**, il che porta a tre, con Brooks e Taylor, i reduci dalla scena del rock progressivo più colto e underground; Whitehorn si occupa come ospite di suonare tutti gli assolo di chitarra, incombenza che da quel momento sarà lasciata al talentuoso Mann. Come da tradizione di quegli anni, i **Liar** si imbarcano in un lungo tour che, partito dalla Gran Bretagna come ospiti degli Slade (il cui pubblico, si sa, non è mai stato particolarmente ben disposto verso i gruppi di supporto) termina niente meno che in Ungheria assieme ai local heroes Piramis, quando suonare oltre la cortina di ferro era privilegio per pochi. Ben rodata dall'attività concertistica, la band si ritrova al suo ritorno sul suolo patrio con un nuovo produttore, **John Alcock**, un nuovo manager e soprattutto una nuova etichetta, la Bearsville di Todd Rundgren. Il risultato di questi sforzi è SET THE WORLD ON FIRE (1978), altro buon disco, seppur in parte penalizzato dalle invasive, e non sempre necessarie, parti orchestrali arrangiate da **Fiachra Trench** (che nel 1976 aveva collaborato con Alcock su JOHNNY THE FOX dei Thin Lizzy); ciò non lede l'alto valore dell'evocativa power ballad *Town Of Evil People* o della prepotente *Five Knuckle Shuffle*. L'album, uscito anche in una per i tempi inconsueta versione picture disc, vende bene in America, ma il previsto tour da quelle parti con gli Styx viene cancellato, tarpando le ali al gruppo, che si ritrova a promuoverlo in Jugoslavia. Un terzo disco viene registrato a Los Angeles (BLAME IT ON THE KIDS, di cui circolerà qualche rara copia, solamente come test pressing), e un tour con gli UFO viene organizzato nei primi mesi del 1979: nel frattempo però faide interne alla Bearsville portano alla cancellazione del loro contratto e, di lì a poco, sui Liar cala il sipario. Mann sarà l'unico a far parlare ancora di sé, suonando con gruppi minori della NWOBHM, come **Tytan** e **Lionheart**, ma soprattutto con il chitarrista tedesco Michael Schenker (Scorpions, UFO) e persino, piuttosto a lungo, nella leggenda germanica **Eloy**. Soltanto nel 2020 la piccola Escape Music pubblicherà ufficialmente il terzo album, rimasto per quattro decadi nel cassetto, con il nuovo titolo di SUNSET PLAZA DRIVE, ancora all'insegna dell'hard melodico.







Foto, copertine album e singoli, label Cd del gruppo di Maidenhead (Berkshire).

«Fidatevi solamente delle vostre orecchie. Non credete a chi vi magnifica un disco soltanto perché è raro e ricercato... magari delle raccolte di outtakes rimaste inedite per anni sono persino meglio»

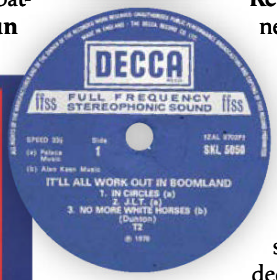
Lone Star

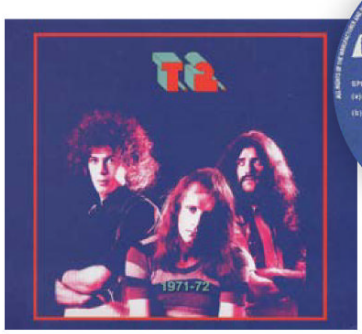
Una band dal suono così atipico che, ascoltandola senza saperne nulla, potreste comodamente crederla americana, eppure formatasi in Galles nel 1975. Con una line-up a sei elementi caratterizzata dalla presenza di due chitarre soliste, fra cui quella di **Paul Chapman**, che aveva già avvicendato **Gary Moore** negli Skid Row e affiancato **Michael Schenker** negli UFO. È però l'altro chitarrista, **Tony Smith**, a firmare tutto il materiale dell'omonimo esordio, che la CBS decide di finanziare nel 1976 senza lesinare sforzi, visto che il gruppo viene spedito a registrarlo a Copenaghen con un produttore titolato quale **Roy Thomas Baker**, per molti l'architetto del suono Queen. Non devono quindi sorprendere le atmosfere magniloquenti del disco, un hard rock audace e quasi pomposo, che pare avere proprio i Queen e i Be Bop De Luxe nel mirino, seppur declinati con un gusto heavy blues tutto britannico. Esemplari in tal senso *A New Day* e *A Million Stars*, mentre la richiesta della label di incidere una cover dei Beatles come singolo viene beffardamente ottemperata attraverso una *She Said She Said* di oltre otto minuti, che la rendono decisamente più progressiva di quanto gli stessi Lennon & McCartney avrebbero potuto immaginare. Insoddisfatta della prestazione vocale di **Kenny Driscoll** (che più tardi confesserà di aver registrato le sue parti in tre ore mentre era ubriaco), l'etichetta spinge per il suo licenziamento dopo un giro di concerti assieme a Ted Nugent e i Mott, e il gruppo lo avvicenda con il talentuoso ventenne **John Sloman**. Con lui viene pubblicato il sequel FIRING ON ALL SIX, in cui la commistione tra hard rock e pomp di *The Bells Of Berlin* si stempera nelle intricate ritmiche quasi funk di *Rivers Overflowing* e nel fangoso midtempo *The Ballad Of Crafty Jack*, mentre l'ambiziosa *All Of Us To All Of You* ruba i primi trenta secondi a *Burn* dei Deep Purple. Un altro lavoro ambizioso e degno di nota pur con le sue imperfezioni: a quel punto la "stella solitaria" licenzia Smith, affida a Chapman la composizione dei brani e pare virare verso un hard rock più diretto e quintessenziale, ma questo lo scopriremo solamente nel 1999, quando il terzo album, RIDING HIGH, esce postumo nei negozi. La storia dei Lone Star era infatti terminata vent'anni prima, quando Chapman viene richiamato negli UFO e poco dopo Sloman entra negli Uriah Heep, costringendo i superstiti a gettare, disillusi, la proverbiale spugna.

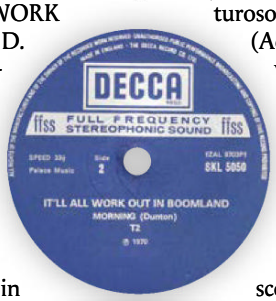
Copertine dei due album dei Lone Star e poster del festival di Reading (1977).

T2

Un percorso strano da parte di questo power trio, ricordato fondamentalmente sulla base di un solo disco pubblicato nel 1970, ben lungi dal potersi definire un capolavoro, ma i cui gioielli più risplendenti sono rimasti troppo a lungo chiusi nel cassetto. **Pete Dunton** è un batterista transitato anche dai **Gun** dei fratelli Gurvitz (di cui vi parlerò nel prossimo numero), ma che ha l'ambizione di comporre e cantare. Decide dunque di formare il suo gruppo, richiamando l'amico bassista **Bernard Jinks**, con il quale aveva militato nei **Please** e nei **Neon Pearl**, e pescando il chitarrista **Keith Cross** dall'ultima incarnazione dei **Bulldog Breed** (nel 1972 in coppia con Peter Ross pubblica l'eccellente BORED CIVILIANS, isolato album folk prog con Nick Lowe, Jimmy Hastings e B.J. Cole). Il neonato terzetto firma per la Decca, che il 31 luglio 1970 dà alle stampe quello che per oltre due decadi resterà l'unico parto dell'act albionico: IT'LL ALL WORK OUT IN BOOMLAND. La presenza di un brano di ventuno minuti, che occupa l'intera facciata B, fa etichettare *ipso facto* a più di qualcuno l'album nell'ambito del rock progressivo: non è un giudizio campato in aria, ma le parti di chitarra, estremamente heavy per l'epoca e a tratti torrenziali di Cross (che qualche audace recensore del periodo paragona addirittura a Eric Clapton) lo rendono assolutamente ascrivibile anche al calderone del rock duro. *In Circles* è infatti una lunga jam dominata dalla sei corde, anche se in *No More White Horses* è l'acustica ad arabescare fasi di quiete quasi pastorali. Il Mellotron di *JLT* sposta ulteriormente il timone sul versante prog, mentre *Morning*, la *piece de resistance* sopra indicata, che rischia a tratti di sfiancare per la sua prolissità, ma è tutto sommato un lungo safari elettrico più vicino a Jimi Hendrix che a qualunque altra fonte d'ispirazione. Seguono vent'anni di oblio, finché il nome ricomincia a girare grazie alle prime ristampe in Cd, con conseguente *reunion*, senza Cross, e qualche nuova uscita trascurabile. È invece notevole il materiale d'archivio che comincia a proliferare: T2, rilasciato dalla Essex nel 1997, comprende demo successivi all'album d'esordio, ancora in bilico fra il puro hard rock di *Careful Sam*, *Highway*, *Fantasy* e qualche sprazzo più avventuroso e progressivo. 1971-72 (Acme, 2012) presenta invece Dunton attorniato da una band nuova di zecca alle prese con l'ultimo, infruttuoso tentativo dell'epoca di ottenere un contratto discografico: ed è un altro bel disco hard rock, anche questo superiore al quotatissimo lavoro su Decca, con elementi bluesy (*Looking Back*, *Question & Answers*) e qualche raffinato riferimento al folk progressivo dei dimenticati **Tranquility** (*Closing Your Eyes*). In sintesi, fidatevi solamente delle vostre orecchie, e non credete a chi vi magnifica un disco soltanto perché è raro e ricercato… magari delle raccolte di outtakes rimaste inedite per anni sono persino meglio!





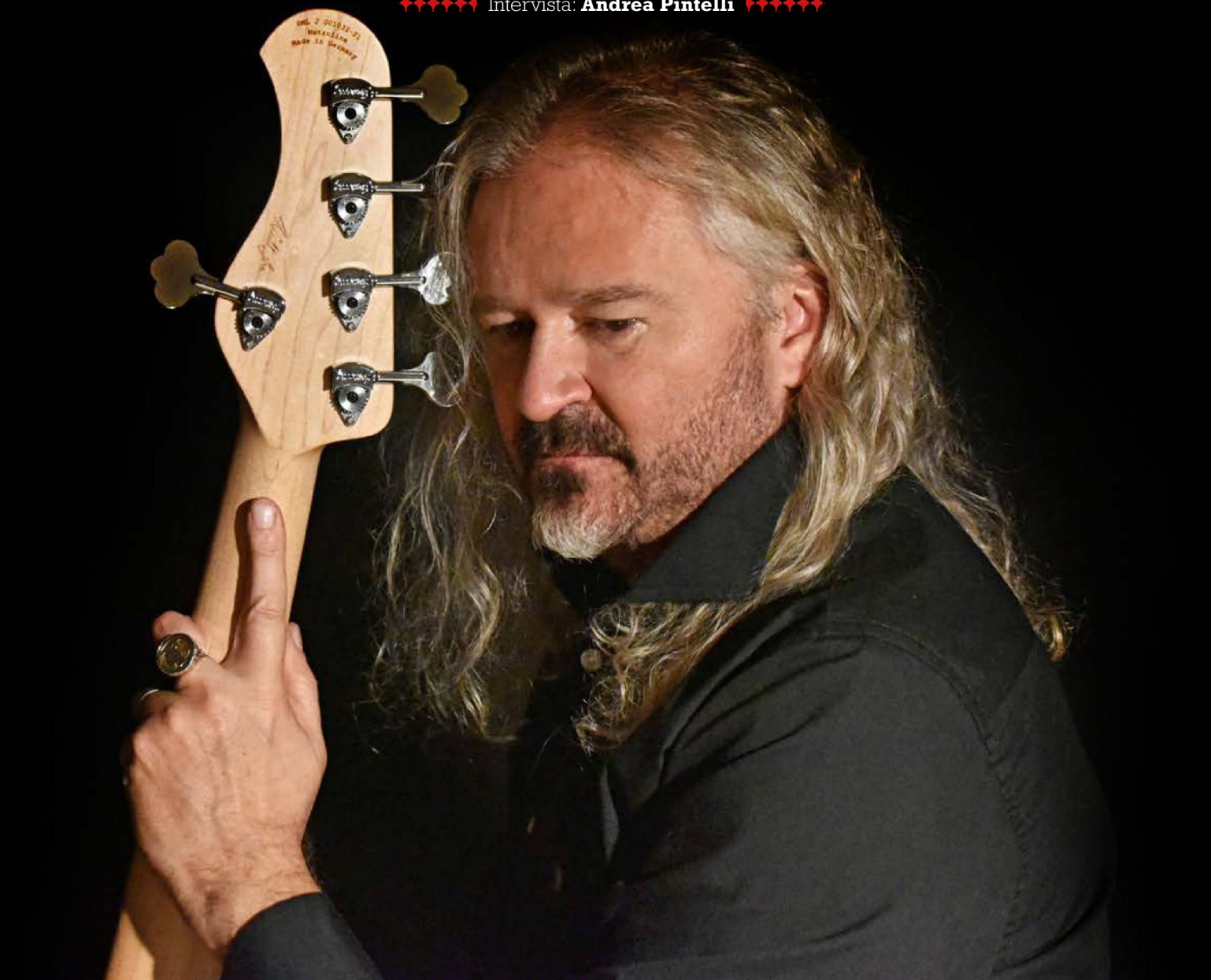


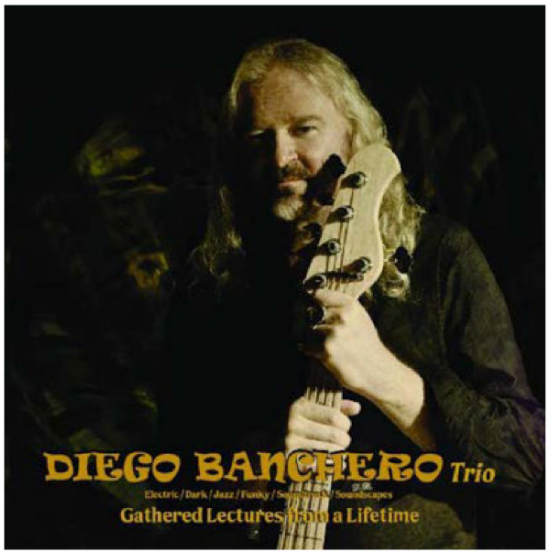
In alto da sinistra: Keith Cross, Pete Dunton e Bernard Jinks. Copertine e label di varie edizioni dell'unico album dei T2.

Oltre il DARK PROG

Il poliedrico **Diego Banchero** è stato il fondatore (insieme a Renato ''Mercy'' Carpaneto) di band seminali quali **Zess**, **Malombra**, **Il segno del comando**; di quest'ultimo gruppo ne è anche il leader. Il 18 gennaio ha pubblicato l'album di esordio del suo trio, intitolato GATHERED LECTURES FROM A LIFETIME.

Intervista: **Andrea Pintelli**





Diego Banchero ha alle spalle una carriera di oltre quarant'anni come musicista, compositore, insegnante, tecnico del suono, produttore. Insomma, un personaggio dal peso specifico notevole, le cui caratteristiche di originalità, fantasia, preparazione tecnica e inventiva si denotano in ogni lavoro in cui è (o è stato) coinvolto. GATHERED LECTURES FROM A LIFETIME, registrato in presa diretta nel novembre del 2023 presso il Nadir Studio di Genova, si avvale della produzione della Tricephale Independent Production. Composto da dodici tracce strumentali, affronta diversi ambiti musicali, i quali si possono definire come i vari passaggi stilistici e temporali del protagonista. Le radici, i gusti personali e le composizioni vanno a formare un puzzle la cui immagine finale rappresenta appieno il suo volto interiore. Il disco si apre col potente funk-rock di *Looking For The Pusher*, prosegue con la rivisitazione di *Macabro Suite* tratta dal repertorio de Il segno del comando; si espande con l'elegante bellezza a tinte dark di *Le 4 A* e *Vestale*, la prima, anch'essa, proveniente dai lavori dello stesso gruppo, mentre la seconda è farina del sacco degli Egida Aurea. *One Winter Night* è un immaginifico solo di Diego, bassista bravissimo, qui pittore sonoro astrattista. Si torna al lavoro di gruppo con *Metamorfosi*, i cui connotati blues la fanno da padrone, seguita da *Il viaggio*, che sfocia con naturalezza nel jazz-rock più marcato. Si passa a *Bloody Sunset*, le cui tinte lievi e soffuse aiutano a spezzare i ritmi andanti precedenti. Diego torna, poi, al catalogo del Segno con *Magia postuma*, perfetta nel suo incedere, seguita da *Messaggero di pietra*, che personalmente reputo come una delle migliori canzoni di sempre del nostro: fiera, possente, sognante, dark, magnifica. *Polizei Blues* è un chiaro omaggio alle sonorità del cinema di genere anni Settanta, il cui palpitante andamento armonico cattura immediatamente. Chiusura affidata a *Samba For A Butterfly*: altro basso solo, raffinato e squisito, che è la firma in musica di Diego Banchero. L'ho intervistato poco prima dell'uscita dell'album, ricavandone un più che esauriente quadro complessivo (e complesso), che giustifica l'uomo e l'artista.

Dopo molti anni passati a creare musica per tanti gruppi, di cui la maggior parte sono comunque di tua invenzione, com'è nata l'esigenza di far partire il Diego Banchero Trio?

Io ho idee e voglia di fare. Questo, per certi versi, mi spinge a mettermi sempre alla prova in nuove avventure. Avevo da tempo l'idea di creare una sorta di jazz-rock con brani appartenuti a repertori di gruppi neofolk, prog e metal. Ne **Il segno del comando** c'è sempre stata una componente improvvisativa decisamente spiccata. In alcuni brani ci si comporta né più né meno come nel jazz; ove gli assoli sono lasciati pienamente liberi ed è il solista a gestirli anche come durata. Con il **Diego Banchero Trio** l'attitudine ha preso ancora più spazio e ha portato proprio nella direzione di proporre una "fusion a inte scure", dato che le mie composizioni sono spesso caratterizzate da sonorità dark e noir. Il massimo senso di libertà, da quando ho imbracciato uno strumento, l'ho sperimentato nel periodo in cui ho suonato jazz. Mi ero ripromesso che prima o poi avrei ripreso quel genere, ma gli anni passavano e l'obiettivo si faceva meno probabile a causa del costante aumento degli impegni. Il Diego Banchero Trio è il tentativo di unire due mie attitudini: rocker e musicista con una formazione bebop. Guarda caso, proprio mentre stavo lavorando in questa direzione assieme a **Roberto Lucanato** (chitarra) e **Fernando Cherchi** (batteria), è arrivata la richiesta di entrare come bassista nella band con cui **Rodolfo Cervetto** (batteria) ha fatto il tour di presentazione del suo libro *I suoni della vita* e sono potuto tornare a suonare qualche "standard" (il terzo elemento della formazione è il chitarrista **Ignazio Serventi**).

Ammetto anche che, dopo tanti anni al servizio di varie band, ho deciso di farmi un regalo con un progetto solista.

GATHERED LECTURES FROM A LIFETIME è un punto di arrivo o di partenza?

È un punto di partenza verso una dimensione solistica che in futuro porterà alla pubblicazione di altri lavori,

ma che convivrà con i progetti che al momento sono attivi e che voglio portare avanti con il massimo impegno. Ho già due nuovi dischi in cantiere e saranno realizzati da gruppi di musicisti non direttamente collegati all'attività del Diego Banchero Trio.

Tutto il disco è permeato di suoni jazz, funky, dark, rock, come spiega il sottotitolo. Hai quindi riassunto le tue passioni basilari, chiarendo intenzionalmente le tue diverse anime?

Sì, assolutamente. L'intento è stato quello. Ho messo insieme le varie componenti che hanno caratterizzato, attraverso gli anni, le mie anime di compositore e anche, ovviamente, i miei gusti di ascoltatore.

Il disco si apre con la sferzata di energia di *Looking For The Pusher* e si chiude con l'intimismo, basso solo, di *Samba For A Butterfly* e in mezzo altre dieci tracce. Ti senti di giudicare il cammino fin qui svolto per arrivare a una tale varietà sonora?

Il cammino è stato lungo. Penso che la varietà delle influenze sia derivata dalla voglia di scoprire tutto quello che poteva arricchirmi, sia come bassista sia come compositore. Pur avendo fatto via via delle scelte ho accumulato esperienze piuttosto eterogenee e le ho integrate nel mio sound. Il bilancio, però, lo lascio fare a chi ascolta i miei dischi o a chi assiste ai miei concerti. Ci sono musicisti che restano sempre fedeli a un unico linguaggio. Io non ho avuto questo approccio, però mi sono innamorato di generi diversi nel corso del mio percorso artistico.

A sinistra: Fernando Cherchi. A destra: Roberto Lucanato.

Nuovi componimenti e nuovi arrangiamenti di brani già pubblicati: con quale forza e nuova linfa ti sei accostato a essi?

Un compositore ha in genere molto materiale che, per una ragione o per l'altra, non riesce a pubblicare. Alcune idee vengono opportunamente scartate, per altre si attende il contesto giusto. Gli inediti di questo disco erano rimasti inutilizzati, ma li ho sempre ritenuti validi. Gli arrangiamenti dei pezzi già pubblicati in passato, invece, sono stati sviluppati direttamente in sala prove. Visto l'affiatamento esistente tra noi tre, la tracklist è stata imbastita con grande rapidità. I concerti preliminari alla registrazione ci sono sicuramente stati di aiuto a consolidare il materiale.

«Nell'album ho messo insieme le componenti che mi hanno caratterizzato come compositore e, ovviamente, i miei gusti di ascoltatore»

Parlaci dei musicisti che hai voluto nella tua squadra?

Noi abbiamo condiviso vari progetti: Recondita Stirpe, Egida Aurea, Blooding Mask, Il Ballo delle Castagne, Cabaret Noir Banchero e Il segno del comando. Siamo cresciuti assieme e ci intendiamo a meraviglia. Da circa un anno Fernando si è ritirato, ma spero vivamente che non trascuri la musica poiché è un bravo batterista dallo stile originale, fuori dagli schemi che caratterizzano tanti suoi colleghi. Roberto è un vero talento. È un chitarrista maturo e completo, in grado di dare grande affidabilità in qualsiasi contesto lo si coinvolga, oltre che compositore eccezionale! È una colonna portante sia de Il segno del comando sia del Diego Banchero Trio.

Sei bassista, compositore, insegnante, arrangiatore, sound engineer, conduttore radiofonico e giornalista. La giornata è composta da ventiquattro ore, come riesci a portare avanti contemporaneamente tante attività?

Evito di elencare le altre cose che seguo e che ho seguito in questi anni in concomitanza con quelle che hai citato, altrimenti aggraverei la sensazione di megalomania che potrebbe trasparire leggendo queste righe (*ride*). Ammetto di essere una persona energica (per non dire ipercinetica) e meticolosa (per non dire ossessiva). Sono schiavo della mia voglia di fare e del mio entusiasmo per le esperienze della vita. Col tempo ho raggiunto una buona lucidità e sviluppato la mia capacità di concentrazione. Non sono sempre stato così efficiente, ma col passare degli anni ho progredito in tal senso. Devo ammettere che le fantastiche persone con cui collaboro, mi danno giornalmente notevole supporto.

In futuro ti concentrerai su questo progetto solista, oppure ti vedremo impegnato su più fronti come, ad esempio, un nuovo lavoro de Il segno del comando?

Mi dividerò sicuramente tra più fronti. Il segno del comando ha diverse uscite in programma e quindi, su quel frangente, il lavoro non mancherà. Con il Diego Banchero Trio ho comunque intenzione di procedere senza rallentamenti o battute d'arresto.

Inside >>> Chris Squire

FISH OUT OF WATER
(1975)

Nel novembre del 1975 il bassista degli **Yes** pubblica il suo primo e unico album solista. Realizzato con l'apporto determinante dell'amico **Andrew Pryce Jackman**, oltre che con la partecipazione di **Bill Bruford**, **Mel Collins**, **Jimmy Hastings** e **Patrick Moraz**, FISH OUT OF WATER è un classico senza tempo, che continua ad affascinare a ogni ascolto.

Testo: **Paolo Carnelli**

Chris Squire (4 marzo 1948 – 27 giugno 2015).

Terminato il tour di RELAYER con l'esibizione al Reading Festival del 23 agosto 1975, gli Yes si prendono una pausa: un periodo sabbatico in cui ogni musicista si dedica a registrare il proprio debutto come solista, in alcuni casi con la collaborazione di altri membri della band. Tra l'ottobre del 1975 e il luglio del 1976 vedono quindi la luce gli album di Steve Howe (BEGINNINGS), Chris Squire (FISH OUT OF WATER), Alan White (RAMSHACKLED), Patrick Moraz (THE STORY OF I) e Jon Anderson (OLIAS OF SUNHILLOW).

Se tra i cinque lavori solisti OLIAS OF SUNHILLOW è quello che ottiene più riscontri in termini di vendite, raggiungendo l'ottava posizione nelle classifiche inglesi e la numero quarantasette in quelle americane, il disco di Squire è senza dubbio quello più riuscito artisticamente. Chiunque avrebbe immaginato un album fortemente incentrato sul basso, un po' sullo stile di quella *The Fish (Schindleria Praematurus)* contenuta in FRAGILE. Invece la maggior

Artista	Titolo	Data di uscita	Yes guests	UK charts	US charts
Steve Howe	*Beginnings*	31 ottobre 1975	Moraz, Bruford, White	22	63
Chris Squire	*Fish Out Of Water*	7 novembre 1975	Moraz, Bruford	25	69
Alan White	*Ramshackled*	15 giugno 1976	Anderson, Howe	41	209
Patrick Moraz	*The Story Of I*	17 giugno 1976	–	132	
Jon Anderson	*Olias Of Sunhillow*	24 luglio 1976	–	8	47

La copertina di FISH OUT OF WATER.

parte del materiale viene concepito al pianoforte insieme al vecchio amico Andrew Pryce Jackman, già compagno d'avventura di Squire nei Syn. L'obiettivo è quello di dare vita a qualcosa di epico e grandioso, e per questo le capacità di Andrew come orchestratore sono esattamente quello che serve a Squire per concretizzare le idee che aveva in mente. Le chitarre vengono rimpiazzate da una grande abbondanza di ottoni, archi, corni e fiati, strumenti che vanno a rifinire composizioni estremamente melodiche e fantasiose, strutturalmente solide, ritmicamente complesse, in cui Squire dimostra di sapersela cavare egregiamente anche come cantante. Dietro ai tamburi, un po' a sorpresa, troviamo il redivivo Bill Bruford, fresco reduce dallo sfaldamento dei King Crimson e in cerca di lavoro come turnista. Bruford iniziò a registrare le parti di batteria a Virginia Water alla fine di febbraio del 1975, completando ben tredici sessioni a marzo e quattro all'inizio di aprile, nonostante il materiale non fosse ancora completamente definito. "Era come con gli Yes: non c'era niente di scritto. Chris mi faceva sentire un pezzo di una canzone e io provavo a fare delle cose. Tutto qui. Era l'unico modo che conoscevamo per lavorare insieme. Per fortuna c'era Andrew che fungeva da direttore musicale e annotava le parti sullo spartito, perché sapeva che poi avrebbe dovuto lavorare alle orchestrazioni. Grazie al cielo, insieme a noi c'era anche un vero musicista!". Patrick Moraz regalò a Squire un pirotecnico assolo di Hammond in *Silently Falling*, mentre Jimmy Hastings (Caravan) e Mel Collins (King Crimson) aggiunsero rispettivamente le parti di flauto e di sassofono. L'ex King Crimson è presente in due tracce, *Silently Falling* e *Lucky Seven*, dove il suo sax tenore esegue il tema principale: per la sua performance ricevette da Squire cento sterline, una lampada a forma di conchiglia e un tocco di fumo. Il suono dell'album, registrato al pari di RELAYER nello studio casalingo di Virginia Water, è il frutto del lavoro dell'esordiente Gregg Jackman, fratello di Andrew Pryce, chiamato a sorpresa a sostituire il fido Eddie Offord che si era reso improvvisamente irreperibile. L'approccio un po' naif adottato dal ventunenne tecnico del suono è una componente fondamentale dell'album: spesso, infatti, gli strumenti godono di un livello e di un posizionamento nello spettro sonoro decisamente poco ortodosso. Gregg ricorda che le session di registrazione non si tennero secondo un calendario ben definito o in orari regolari: "Chris è l'unica persona che abbia conosciuto in grado di arrivare in ritardo anche quando si trattava di registrare dentro casa sua. Con mio fratello di solito avevamo appuntamento intorno a mezzogiorno: ci mettevamo a fare delle cose insieme in attesa dell'arrivo di Chris, che a volte non si materializzava prima delle sette di sera". Quando l'amico e cantante Steve Nardelli, anche lui nei Syn con Squire e Jackman, arrivava in visita allo studio per colazione, trovava inevitabilmente i due fratelli addormentati sulla consolle dopo una nottata di prove e registrazioni.

A lato: ristampa in SHM-CD giapponese del 2015 e busta interna del vinile originale. Sotto: la foto contenuta nella copertina interna dell'album.

LA FINE DI UN CICLO

A cura di: **Andrea Pavoni**

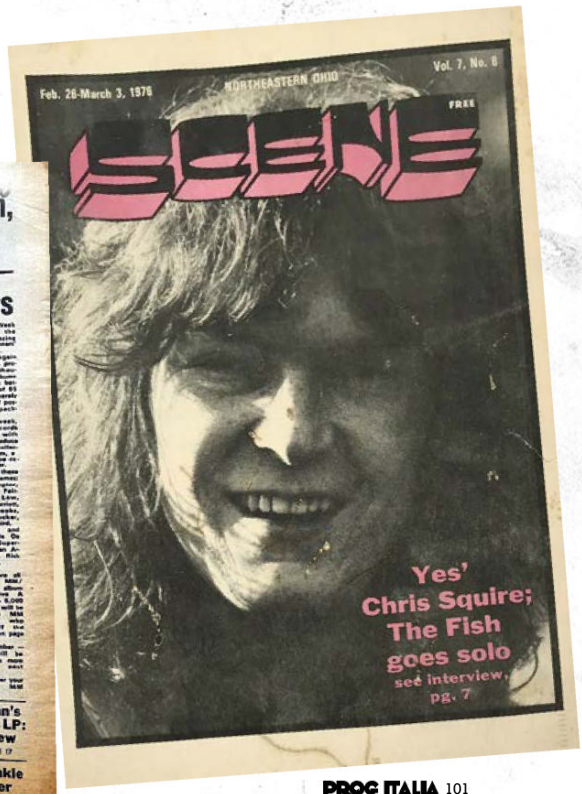
Su queste pagine abbiamo recentemente parlato di RELAYER degli Yes. Con RELAYER si chiude certamente un ciclo. A posteriori è chiarissimo, ma loro, i componenti del gruppo, chiaramente in questo momento non lo capiscono. Tuttavia, se ci pensiamo un momento, non può che essere così: gli Yes nascono da questa "intuizione", questa collaborazione dei due leader, Jon Anderson e Chris Squire. Pubblicano due album "di prova", sperimentando un po' di soluzioni. Poi, complice un innesto fortunato in quel momento (Steve Howe), ne fanno un terzo più a fuoco, un episodio a sé in realtà, ma che certifica il distacco dalla fase sperimentale giovanile (pure molto apprezzata all'epoca). Poi, complice un ulteriore innesto (Rick Wakeman), partono per il vero e proprio viaggio, che è un viaggio "definitivo": il progetto Yes non solo nasce ma decolla. Un disco già molto interessante in cui si prendono le misure (FRAGILE), e poi la "trilogia suprema": CLOSE TO THE EDGE, TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, RELAYER. Come abbiamo già avuto modo di dire, questi tre dischi possono addirittura essere accorpati insieme, quasi fossero un *unicum*. Però poi basta. Si è arrivati al picco, si può solo scendere. Ognuno ha le sue idee, le sue visioni, ognuno è a suo modo un musicista e autore "completo". Quindi i cinque (che in quel momento sono Anderson, Squire, Howe, White e Moraz) decidono di affrontare ciascuno un suo progetto, in quell'anno, il 1975, che proprio per il prog (anche questo loro non lo sanno) è l'anno "cruciale", in cui tutto culmina e poi ridiscenderà in un futuro diverso, che sarà il punk, la disco, il metal, il grunge, il progmetal… e tutta una serie di moltissime altre cose che sono arrivate fino a oggi. L'anno cardine è il 1975. E in quell'anno gli Yes sono defocalizzati come gruppo, ognuno è rivolto ai propri progetti. Proprio nel 1975, quindi, Chris Squire consolida il suo FISH OUT OF WATER (Chris era soprannominato "il pesce", in questo caso fuor d'acqua perché preso fuori dal gruppo, ovviamente).

Le copertine delle riviste musicali inglesi dell'epoca celebrano il talento degli Yes come strumentisti e il debutto solista di Squire.

«Bill Bruford era un batterista molto originale. Grazie a lui sono diventato un bassista diverso dagli altri»
Chris Squire

Amicizie musicali

Chris Squire è una personalità molto interessante, decisamente atipica, con un rapporto con la leadership decisamente difficile. Cercato da Keith Emerson in una iniziale idea di trio dopo l'esperienza Nice, declina, perché "non si sente all'altezza" di prendere in carico parti vocali da solista, ma vuole intervenire solo come "background vocalist" (cosa che farà con gli Yes tutta la vita); leader degli Yes, sì, ma mai particolarmente in vista, rinuncia spesso al suo ruolo in funzione della vita e dell'immagine del gruppo, quasi fosse riluttante a condurlo, oppure si decide a farlo solo se strettamente necessario. Un pigro, un indolente, con poche collaborazioni al di fuori dal gruppo "madre". Invece, stilisticamente, molto riconoscibile, anzi, spesso strabordante, aggressivo, anche invadente, se vogliamo, a cominciare da quel suo suono così distintivo, così irriverente, prominente. Quindi un Giano bifronte: il musici-



sta aggressivo e innovativo in Squire era coniugato invece con un leader non "a tutti i costi", con un regista che non fa della "presenza" il suo punto di forza, certamente non "eccessivo". Mi viene in mente di paragonarlo a Roger Waters, proprio per caratteristiche opposte: un bassista, leader invece eccessivo, estremamente invadente, ma poco presente, anzi spesso addirittura assente, come musicista. Eppure in realtà anche il musicista in grado di caratterizzare in modo così unico il sound e l'essenza dei Pink Floyd. E così Chris Squire realizza questo disco, che può a buon diritto ritenersi un capolavoro, ma poi quasi "ne ha paura" e non ne realizzerà mai un successivo, rimettendo al gruppo, o ai progetti con l'amico Billy Sherwood, altri spunti creativi che potrebbero avere pari dignità. Perché per Squire FISH OUT OF WATER è un disco "fino a un certo punto". In realtà è principalmente un nuovo incontro per vecchi amici, i fratelli Andrew e Greg Jackman, con cui Chris cantava nei cori liturgici[1] (e sappiamo quanto questa esperienza abbia in realtà formato sia il Chris cantante che il bassista), anche nella cattedrale di St. Paul a Londra, il cui secondo organista e direttore di coro era Barry Rose[2], quindi il progetto parte da lì, da queste esperienze, e si ricollega alle esperienze del Chris "professionista", che può ingaggiare Bill Bruford e altri "colleghi" per fare di quel passato una nuova realtà musicale, un progetto. Ecco quindi che Squire, Andrew Pryce Jackman e Bill Bruford si ritrovano nello studio casalingo di Squire (che in realtà per l'epoca è già tecnologicamente molto attrezzato) per provare i pezzi che nel frattempo sono stati abbozzati. In quell'occasione, grazie alla competenza di Jackman in tema di arrangiamento, prende corpo l'idea di farne un lavoro orchestrale: i brani si ampliano, l'interazione tra Andrew e Chris diventa ancora più stretta, al punto che alla fine non si può più dire "chi ha composto cosa". Gli spunti vengono da Squire e sono evidenti e riconoscibili, quella è la scintilla, ma lo sviluppo è dell'arrangiatore. Infine l'ingaggio della London Symphony Orchestra, che è in grado in sole tre ore di suonare correttamente tutto il disco, rende il lavoro estremamente maestoso, unico, speciale, al punto che Squire non riuscirà mai a realizzare un seguito. Sembra non provarci nemmeno, ma comunque la morte di Andrew Pryce Jackman nel 2003 pone definitivamente fine anche a ogni teorico desiderio. Squire a suo nome realizzerà soltanto un disco di canti natalizi nel 2007. Quindi FISH OUT OF WATER è un album unico, che resterà tale per sempre, ma questa decisione nei fatti venne presa già all'epoca, capendo Squire che il risultato ottenuto era talmente speciale da non poter essere ripetuto. Chi conosce la storia del gruppo "madre" sa che Squire ha accettato di ricoprire manifestamente il ruolo di leader solo negli ultimi anni della storia della band, dopo il secondo allontanamento di Jon Anderson, quindi nel periodo che va dal 2004 al 2011. Da quel momento in poi, che si può considerare una "seconda rinascita" per la band (e non a caso praticamente di nuovo con la formazione di DRAMA) Squire è stato l'immagine e il leader degli Yes. Ma fino a quel momento, fuori dal gruppo è sempre stato un "fish out of water", un pesce fuor d'acqua.

1. Con Andrew Pryce Jackman si era ritrovato anche nei Syn, una delle cellule pre-Yes, alla fine degli anni Sessanta.

Chris Squire
FISH OUT OF WATER
(Atlantic, 1975)

Side One
Hold Out Your Hand – 4'13"
You By My Side – 5'00"
Silently Falling – 11'27"

Side Two
Lucky Seven – 6'54"
Safe (Canon Song) – 14'56"

Musicians
Chris Squire – lead and backing vocals, bass guitar, 12-string guitar (tracks 3 and 5), drums (track 2)
Bill Bruford – drums, percussion
Mel Collins – tenor saxophone (track 3), alto & soprano saxophones (track 4)
Jimmy Hastings – flute (track 2)
Patrick Moraz – bass synthesiser, organ (track 3)
Barry Rose – pipe organ (track 1)
Andrew Pryce Jackman – acoustic and electric pianos, orchestration, conductor

2. Barry Rose avrebbe poi suonato in occasione del celebre matrimonio tra il principe Carlo d'Inghilterra e Diana Spencer nel 1981.

Inside FISH OUT OF WATER

L'album contiene cinque brani. In questo caso analizzeremo tutta la side A, i primi tre brani, che sono riprodotti in soluzione di continuità, quindi senza alcuna pausa.

1. Hold Out Your Hand – 4'13"

Credo che *Hold Out Your Hand* contenga l'intreccio tra basso e voce più complesso che abbia mai sentito. È un brano che gli Yes eseguirono anche dal vivo nel 1976, in quel breve tentativo di allestire un tour con i brani tratti proprio dagli album solisti (ottima idea che però non produsse affatto i risultati sperati). Il dato è importante perché così sappiamo (c'è anche qualche prova audio di bassa qualità) che Squire era anche in grado di cantarlo e suonarlo contemporaneamente, ma vi assicuro che è perverso: il metro non è affatto 21/8, come qualcuno ha sostenuto in passato (anche se il conteggio matematico riporta al numero 21), ma è 3/4+15/8, cioè l'unione continua di due scansioni metriche, che però sono distanti, una è lenta e "classica" (tre movimenti da 1/4, come sappiamo) e l'altra è frenetica, anche perché al suo interno riporta un'ulteriore divisione (4+4+4+3). È un tempo continuamente imperfetto e mutevole, che non trova centro mai. È quattro? È tre? È lento? È frenetico? Parlavamo di un giano bifronte? Ecco questo è un giano bifronte messo in musica e calato nel solfeggio. Cantarci sopra poi, diciamolo, è assai complicato. Ovvio, ci si può riuscire, ma è un'associazione tra cantato, solfeggio e linea di basso assolutamente inusuale, e raramente vi capiterà di sentire cose simili in futuro.

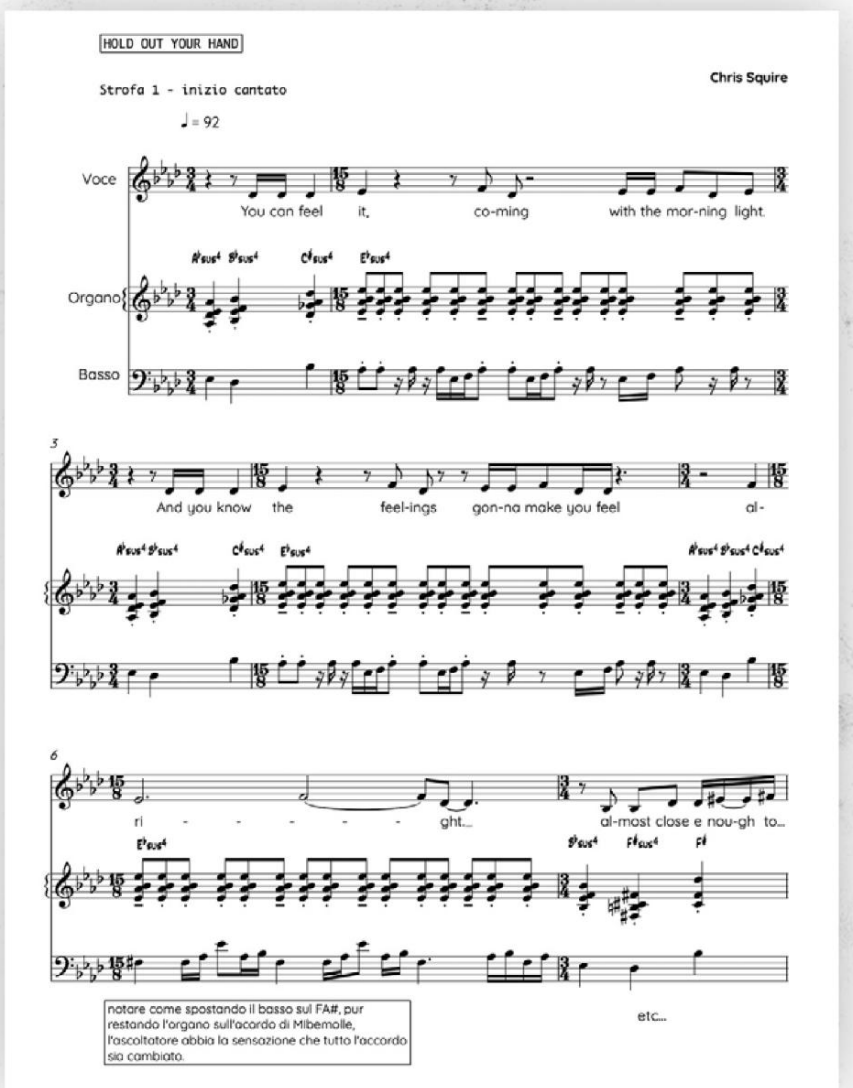
Ne sa qualcosa Steve Hogarth, che nella "Cruise to the Edge" del 2015 l'ha eseguita (tra l'altro ottimo tributo a Squire purtroppo mai pubblicato ufficialmente, con Mike Portnoy, Pete Trewavas, Neal Morse, Ryo Okumoto e altri) non senza qualche difficoltà, tra conteggi articolati e salti melodici al limite della sua estensione. La struttura in sé non è molto complessa, ma è interessante. Abbiamo tre "Introduzioni", che si situano in tre momenti specifici del brano

	Battute	Minuto	Note
INTRODUZIONE "Organo e Basso"	(3/4+5/4)*3	0'00"-0'18"	
INTRODUZIONE con gruppo	(3/4+15/8)*2	0'18"-0'34"	
STROFA 1	(3/4+15/8)*3+3/4	0'34"-0'55"	Stessa armonia e metro dell'Introduzione
CHORUS 1	(3/4 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 9/8) + (7/8 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 5/4)	0'55"-1'22"	
INTRODUZIONE con gruppo (2)	(3/4+15/8)*2	1'22"-1'36"	
STROFA 2	(3/4+15/8)*3+3/4	1'36"-1'59"	Stessa struttura di strofa 1
CHORUS 2	(3/4 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 9/8) + (7/8 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 5/4)	1'59"-2'26"	Stessa struttura di chorus 1
INTRODUZIONE "Bass Solo"	(3/4+5/4)*3	2'26"-2'43"	
ORGAN SOLO	(3/4+15/8)*5	2'44"-3'18"	
CHORUS v2	(7/8 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 9/8) + (7/8 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 5/4)	3'19"-3'46"	Versione "alternativa" del Chorus con la prima battuta in 7/8 invece che in 3/4, la batteria sospende il ritmo nella prima battuta di 4/4
INTRODUZIONE "Full Orchestra"	(3/4+5/4)*3	3'46"-4'04"	
RACCORDO verso *You By My Side*	3/4	4'04"-4'14"	Sequenza di accordi per portare la tonalità da LAb a DO#

(all'inizio, dopo il secondo Chorus, e alla fine) e che sono orchestrate in modo volutamente molto diverso: la prima solo basso e organo (Squire voleva proprio suonare con Barry Rose, diciamolo), la seconda in cui c'è un solo di basso, e la terza, in cui il solo di basso viene "arrangiato" e funge da melodia per l'intera orchestra (ecco Andrew Jackman); quindi come vedete ognuno ha il suo ruolo, il suo momento, ed è anche molto chiaramente distinguibile, eppure l'amalgama è unico, speciale.

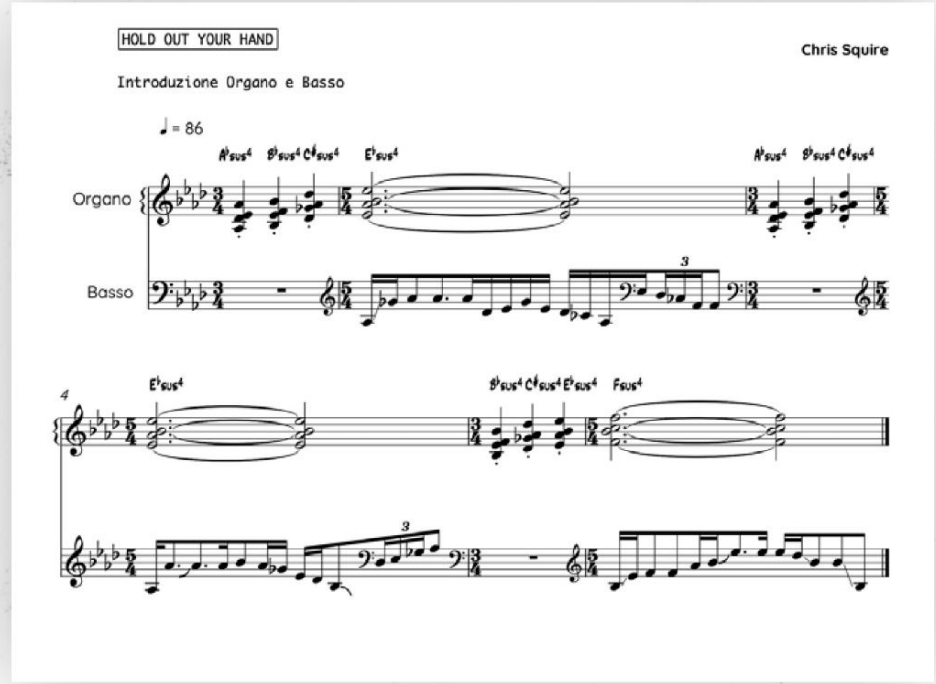
C'è poi il solo di Barry Rose (l'idea del solo dell'organo liturgico è in qualche modo già presente negli Yes in *Close To The Edge,* ma verrà sviluppata in GOING FOR THE ONE (1977) nei brani *Awaken* e *Paralles*[3]), che è interessante perché si sente chiaramente che chi suona non è avvezzo al ruolo di solista/improvvisatore, così comune nel rock, e inoltre il metro utilizzato (3/4+15/8) non rappresenta certo una facilitazione per chi viene dalla musica classica, eppure alla fine in qualche modo la magia riesce, e per ben cinque "giri" completi abbiamo anche il solo dell'organista della cattedrale di St. Paul. Il finale poi è estremamente particolare, perché Jackman riprende un'altra volta le redini costruendo un finale "inesistente": il brano infatti "non finisce", ma si tuffa letteralmente nel brano successivo, con una serie splendida di accordi e, complice anche quella misura di 3/4 che è l'inizio della successione metrica di *Hold Out Your Hand*, ma anche il tempo del brano che segue, arriviamo a *You By My Side*.

***Hold Out Your Hand* – Struttura.**



***Hold Out Your Hand* – Inizio cantato.**

3. Ricordiamo tra l'altro che *Parallels* è un outtake di FISH OUT OF WATER, brano che rimase fuori dal disco solista di Squire e finì un paio di anni dopo nel nuovo disco degli Yes.



Hold Out Your Hand – Introduzione "Organo e Basso".

2 – You By My Side – 5'00"

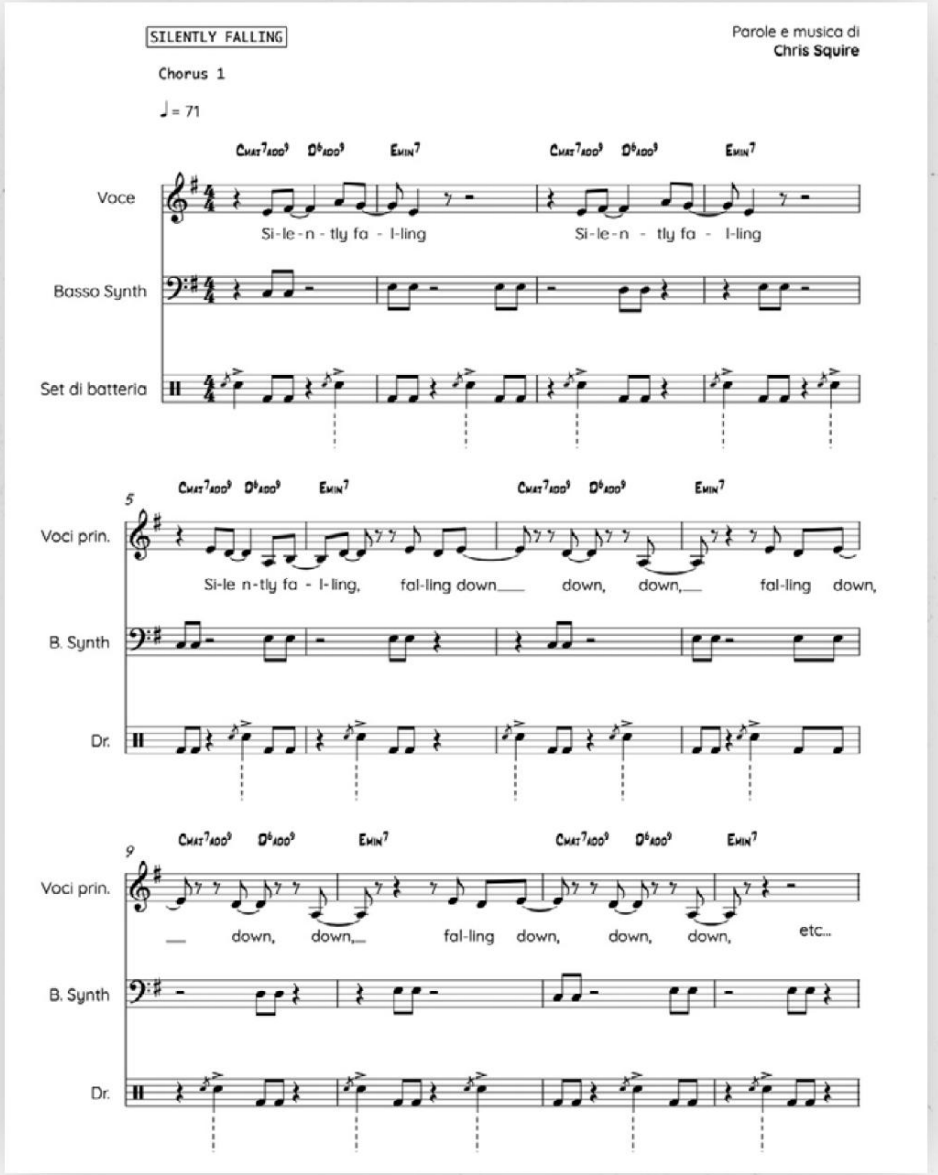
Credo che *You By My Side* sia il brano più semplice (dal punto di vista della struttura) di tutta la discografia degli Yes e solisti. Un solo giro armonico, nessun ritornello, nessun cambio di metro. Eppure è un brano lo stesso molto affascinante e coinvolgente. Perché? Innanzitutto il giro armonico non è per nulla scontato. Si tratta infatti di due gruppi di diciotto battute che, pur rimanendo all'interno della tonalità di DO# maggiore, ci danno un'esatta visione del ruolo che Squire riservava al basso all'interno dell'armonia. Il basso si muove infatti quasi continuamente tra la terza e la quinta dell'accordo di riferimento, o anche "oltre", generando a volte degli accostamenti totalmente estranei all'armonia classica (inserire con "funzione di tonica" un MIb mentre l'accordo è SIb minore, ad esempio). E poi c'è il testo. È una canzone d'amore? È una canzone a sfondo religioso? È la gioia per la nascita di un figlio? Chi è questo "TU" che è al mio/nostro fianco? Nella prima parte è certamente una canzone d'amore (*You know I love you / I can't be without you…*), ma nella seconda parte ogni "tu" è volto a "noi". I sentimenti si rincorrono tra pace, senso di appagamento, certezza di aver raggiunto qualcosa di prezioso, di "giusto" (*everything is as it appears to be so / […] we're not the only ones reaching / for a new kind of wealth / reaching with nothing to hide. / And you on our side*). Il brano è bellissimo, sostenuto dalla potenza dell'orchestra e da un notevole assolo di flauto (di Jimmy Hastings), che trascrivo proprio per mostrare come riesca a posarsi così dolcemente sul tessuto armonico, cesellando note precise, che enfatizzano la forza degli accordi scelti dall'autore. Nel finale, il solo di basso serve ancora una volta per delineare le melodie della sezione di archi.

«Con Chris e Bill c'era una grande empatia. È un peccato che non ci sia stata la possibilità di registrare un intero album insieme come trio: sarebbe stato incredibile!»
Patrick Moraz

Tanto è lineare *You By My Side* quanto invece è intricata *Silently Falling*. Parlavamo di Giano bifronte? Anche questi due brani sono l'esatta espressione di una personalità con forti elementi in contrasto. L'introduzione classica (certamente ad opera di Jackman) sfocia nell'introduzione strumentale con il basso, in cui già si sentono gli accordi della strofa. Il brano – a differenza del precedente – parla di difficoltà, di tenere alti i propri ideali, a volte riuscendoci, a volte no, ma intanto non riuscendo a smettere di cadere. Immagini poetiche, riflessioni articolate, o amare (*Silently falling down / Bringing hope of future to the children* […] *I know there's something / but I don't know how long* […]) per un brano molto complesso, che è riflessivo e aggressivo insieme, e in cui la dinamica gioca un ruolo centrale. Avendo tenuto le strofe (il Chorus arriva solo alla fine) in uno stato "contenuto", di attesa, il solo di organo, nel momento in cui arriva, ha quasi la funzione di "liberazione". È introdotto dalla ripresa degli accordi utilizzati nell'Intro, che ne costituiranno la base armonica e ritmica. In questo frangente è fondamentale l'apporto di Bill Bruford che trasforma il tempo "base" lento e irregolare (3/4+3/4+5/4) in un tempo veloce e regolare (suonando in 4/4 sopra alla scansione metrica, che resta tale). Il solo di organo di Patrick Moraz è stato definito da Squire stesso "uno dei migliori assoli di Hammond che abbia mai sentito", e probabilmente non a torto. Si crea in questo punto una sorta di loop, ripetizione continua della serie di accordi, che dura per parecchio tempo (ben due minuti e mezzo!), in cui a Moraz viene lasciato molto spazio e lo svizzero ne approfitta per fare "qualsiasi cosa": perfettamente a suo agio con la scansione metrica dispari (che però Bruford ha fatto diventare regolare all'ascolto), Moraz si produce in ogni sorta di "fu-

You By My Side – Struttura.

	Battute	Minuto	Note
STROFA 1	3/4*18	0'00"-0'37"	Non c'è introduzione, perché è nel gruppo di accordi di passaggio, che sono nel brano precedente
STROFA 1 – inizio drums	3/4*18	0'37"-1'13"	
FLUTE solo	(3/4*18)*2	1'14"-2'27"	Il secondo gruppo di battute è con accompagnamento vocale
STROFA 2	3/4*34	2'27"-3'34"	Stesso testo della strofa 1, ma rivolto al "noi"
FINALE STRUMENTALE	3/4*37	3'35"-5'00"	



Silently Falling – Chorus + Polimetro.

nambolismo", ma il risultato non è assolutamente fine a se stesso, anzi genera un aumento di tensione costante e trascinante, complice anche il progressivo aumento di velocità (i bpm passano da 130 a 145), che potrebbe continuare "per sempre", se non ci fosse la necessaria brusca interruzione a 6'26", e il successivo forte inevitabile rallentamento. L'assolo di organo divide nei fatti il brano in due. Riprendiamo, quindi, con la strofa 2, che però è costruita su un metro diverso rispetto alla 1, proprio per far capire che "il dopo" non può essere assimilabile a ciò che è avvenuto nella prima parte del brano. Infatti, alcune parti non vengono più ripetute, e a 7'24" (quindi dopo oltre 7 minuti) incontriamo, quasi "per caso", improvvisamente, il Chorus (in 4/4)… "*Silently Falling / Falling Down, Down, Down*", e questo sì, si ripete molte volte, e progressivamente infatti cadiamo con Squire in questo abisso della vita, che è luce, speranza, ma anche delusione, fatica. Jon Anderson avrebbe avuto difficoltà a scrivere un testo simile, anzi, forse non lo avrebbe mai scritto. Ma anche queste parole sono importanti.

Dal punto di vista musicale, il 4/4 "regolare" cui arriviamo e che il pianoforte ci scandisce non è seguito invece dal resto del gruppo, che accompagna in 3/4, approfittando di un interessante pattern polimetrico proposto da Bruford, e sul quale Moraz decide di accompagnare suonando con il Moog la linea del basso.

Il 45 giri di Lucky Seven pubblicato nel 1975, qui in due versioni promo.

L'espediente è davvero molto interessante, perché così il Moog (cioè la tastiera) è diventato il basso, e il basso può svincolarsi per commentare con frasi soliste proprio come farebbe una chitarra, a ennesima riprova che per Squire il basso era uno strumento melodico, assolutamente non legato alla mera ritmica, che anzi spesso ignorava, a beneficio dell'armonia, vissuta però in modo molto libero e creativo. Dopo un paio di riprese il brano finisce sfumando, ma lasciandoci ancora la sensazione di questa discesa senza fondo, con la curiosità di sapere "fino a che punto" si può sprofondare. Non esito a definire *Silently Falling* un capolavoro, un caposaldo della musica prog, ma anche un bellissimo brano di rock sinfonico "a prescindere" da ogni classificazione di genere.

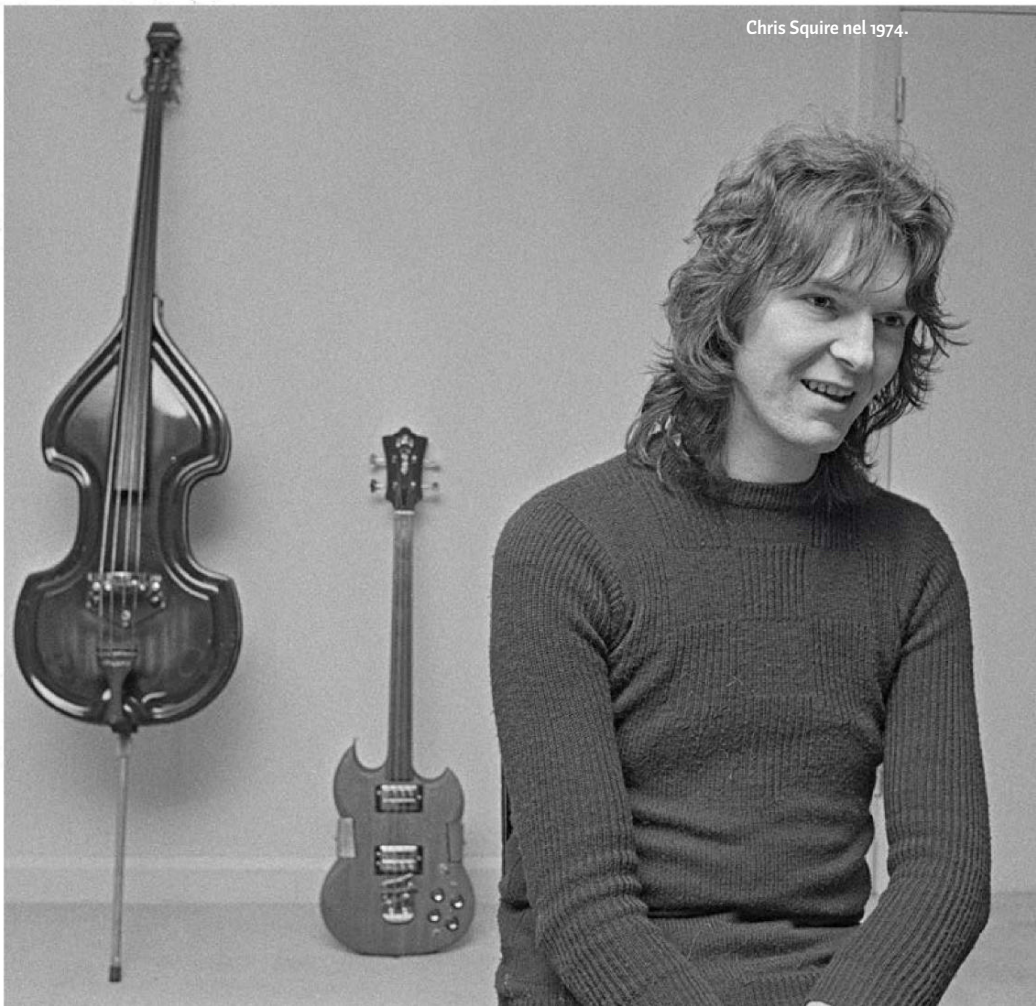
Il ruolo di un batterista non casuale: Bill Bruford

In questo album una menzione speciale la merita la batteria di Bill Bruford. Bruford è ormai uscito dagli Yes da qualche anno, eppure viene scelto da Squire per partecipare a questo disco, nonostante non sopportasse molto Squire per il suo carattere indisciplinato e per i suoi continui ritardi. Squire invece ha sempre profuso parole di elo-

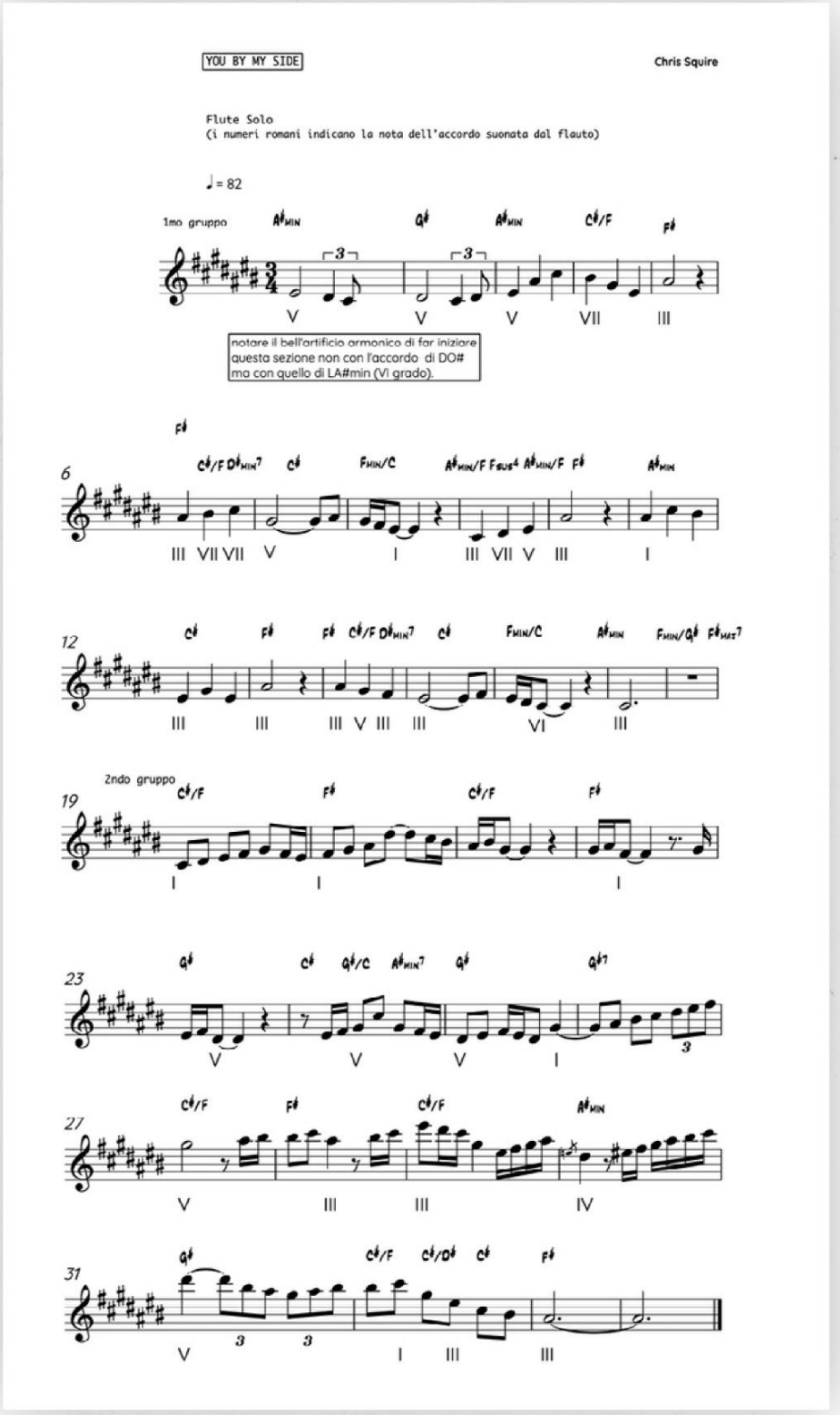
	Battute	Minuto	Note
INTRODUZIONE STRUMENTALE CLASSICA	Non chiaro, prob. 4/4*8	0'00"-0'31"	Certamente opera di Jackman
INTRODUZIONE CON BASSO (con accordi strofa)	3/4*2+5/4	0'32"-0'48"	
STROFA 1	((3/4*2)+5/4+ (3/4*2)+ (4/4*2))*2	0'48"-1'17"	
RACCORDO 1	7/4*3+6/4+(4/4*3)	1'17"-1'47"	
BRIDGE 1	(4/4*2+7/4)*2+ (4/4*3)+4/4*8	1'47"-2'26"	
BRIDGE 2	(4/4*2+7/4)*2+ (4/4*3)+4/4*8	2'26"-3'03"	
RACCORDO/BRIDGE	(6/4+(4/4*3))*2	3'04"-3'26"	Interventi di coro e flauto
ACCORDI INTRO (preparazione solo organo)	((3/4*2)+5/4)*6	3'26"-3'56"	
ORGAN SOLO	((3/4*2)+ 5/4)*32	3'57"-6'26"	
NUOVA INTRODUZIONE	6/4*2	6'27"-6'34"	
STROFA 2	(6/4*3)+ (4/4*2) + 5/4+ (6/4*3) + (4/4*2)	6'34"-7'04"	Metro cambiato
RACCORDO 2	7/4*4+ 4/4*3	7'04"-7'24"	
INTRO CHORUS	4/4*6	7'24"-7'44"	
CHORUS 1	4/4*12	7'44"-8'25"	
CHORUS 2	4/4*6 + 4/4*6	8'25"-9'06"	Dopo le prime 6 battute la batteria si distende
MELODIA FINALE 1	4/4*8	9'06"-9'33"	Deriva sempre da una frase del basso, enfatizzata dall'orchestra
CHORUS 3	4/4*6 + 4/4*6 + 4/4*8	9'33"-10'41"	Polimetria e dopo 6 battute la batteria si distende di nuovo
MELODIA FINALE 2 e FINALE	4/4*14...	10'41"-11'26"	Sfuma

***Silently Falling* – Struttura.**

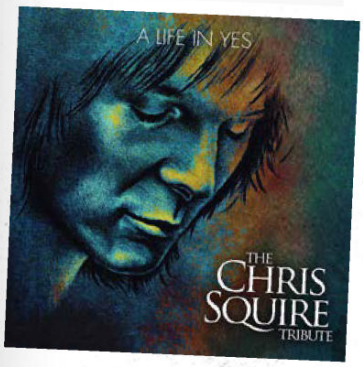
gio per il collega, apprezzandone molto lo stile e anche la propensione alla composizione. Vi invito, quindi, a soffermarvi sull'approccio che ha il batterista in questo album, perché è abbastanza peculiare rispetto a molte altre performance che troverete in altri album in cui ha partecipato. Si tratta, infatti, di uno stile estremamente contenuto, al servizio della musica (lo ha sempre fatto, ma qui in modo particolare), molto rivolto al timing, a dare solidità, ma allo stesso tempo con un approccio sempre creativo, spesso originale nei pattern, ma mai particolarmente sovrastante. Tra l'altro, con uno dei migliori sound di batteria registrati durante gli anni Settanta (sappiamo che per il suo tipico suono di rullante la batteria di Bruford era ritenuta molto difficile da registrare). Eppure proprio per questo la sua presenza, a mio parere, è assolutamente distintiva e riluce particolarmente. Bill Bruford ha perfettamente chiaro il proprio ruolo, e lo svolge talmente bene da risultare proprio per questo a volte "co-protagonista", in assoluta evidenza ed essenziale alla riuscita del prodotto finito. Come è noto, i due



Chris Squire nel 1974.



You By My Side – **Assolo di flauto.**

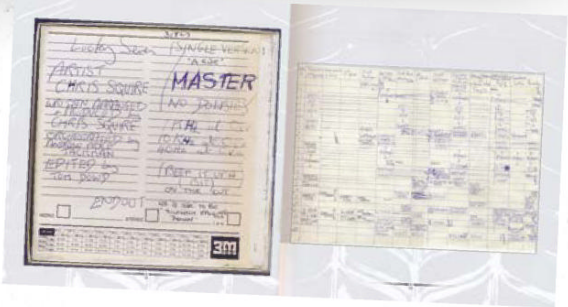


Nel 2018 la Purple Pyramid ha pubblicato il tributo A LIFE IN YES – THE CHRIS SQUIRE TRIBUTE.

si ritroveranno ancora insieme nello "UNION Tour" degli Yes (nel 1991, sedici anni dopo questa registrazione) e poi mai più.

Il "suono Yes"

Ultimo elemento non secondario: questi episodi "solisti" degli Yes sono particolarmente interessanti perché ci consentono di capire proprio come era "composto" il suono del gruppo, quali erano le componenti da attribuire all'uno o all'altro musicista[4]. Questa analisi conduce a una realtà che mi sembra molto chiara: l'essenza del suono Yes risiedeva effettivamente nelle linee di basso, quindi nelle armonie, nelle linee vocali e spesso nella ritmica, elementi che spesso erano tutti nel ruolo che Squire ricopriva. A questi elementi "costitutivi" si aggiungevano direi in modo determinante le linee vocali spesso principali di Anderson, gli abbellimenti chitarristici (spesso compositivamente rilevanti) di Howe e gli innesti compositivo-creativi di Wakeman (Moraz in quel periodo). Questa era la miscela "vera" del sound Yes (almeno quella degli anni Settanta). Una sorta di alchimia effettivamente "fragile" (per citare…) ma anche unica, probabilmente irripetibile, in cui FISH OUT OF WATER, unica opera con materiale originale a nome di Squire, gioca un ruolo di assoluta rilevanza.



4. Per completezza bisognerebbe aggiungere alla lista un album di Rick Wakeman, anche se in quegli anni non faceva (temporaneamente) più parte degli Yes.

KANSAS

1975/2025

SONG FOR AMERICA e **MASQUE** compiono CINQUANT'ANNI. Il secondo e il terzo album dei Kansas presentano un gruppo ancora alla ricerca della propria identità. In attesa di raggiungere l'agognato successo con LEFTOVERTURE (1976), sono comunque molti gli spunti interessanti che meritano di essere ricordati.

Testo: **Marcello Bondi**

I Kansas pubblicano il loro primo omonimo album nel marzo del 1974 per la Kirshner Records (in America) e per la Epic Records (per il resto del mondo). La line-up del gruppo è il frutto dei molteplici assestamenti di altre due formazioni: i White Clover (di cui facevano parte il bassista **Dave Hope** e il batterista **Phil Ehart**) e i **Kansas** (di cui faceva parte il chitarrista e tastierista **Kerry Livgren**). In realtà, i fan più accaniti e documentati indicano quest'ultima band come Kansas I e II, in base al momento storico preso in considerazione. Solo l'ingresso di **Steve Walsh** (voce e tastiere), **Robby Steinhardt** (voce e violino) e **Richard Williams** (chitarra) completerà la celeberrima compagine che inciderà il lavoro di esordio. Tuttavia, i Kansas II avevano già prodotto parecchio materiale. Lo aveva fatto soprattutto Kerry Livgren, che in quel periodo (1970-1973) aveva sfornato canzoni senza sosta, iniziando anche ad addentrarsi in varie forme di misticismo e filosofie orientali, destinate a influenzare musica e testi. Subito dopo la pubblicazione i musicisti iniziano un tour promozionale durante il quale si esibiscono come spalla a **Mott the Hoople** e **Jefferson Starship**, aumentando in modo consistente il numero dei propri sostenitori. Proprio durante questi concerti vengono composti diversi brani che entreranno a far parte del secondo disco, SONG FOR AMERICA: alcuni bootleg documentano come *Lamplight Symphony*, *Lonely Street* e *Song For America*, siano stati scritti *on the road*, prima della pubblicazione, avvenuta nei primi mesi del 1975. Anche *Incomudro – Hymn to the Atman* veniva eseguito dal vivo già nel 1972.

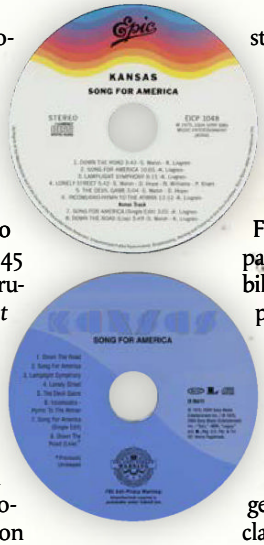
SONG FOR AMERICA (febbraio 1975)

La produzione viene affidata a **Wally Gold** e **Jeff Glixman**. Il primo era l'assistente di **Don Kirshner** (proprietario della casa discografica), mentre il secondo era un tastierista ed ex membro dei White Clover. Il disco viene registrato nel dicembre del 1974 al Wally Heider's Studio 3 di Hollywood e contiene sei brani. Si apre con *Down The Road*: scritto da Walsh e Livgren in stile boogie, tutto sommato semplice, sia dal punto di vista musicale che testuale. La storia racconta di un piccolo spacciatore che vuole lasciare il suo peccaminoso lavoro. Da sottolineare come questo sia l'unico brano cantato integralmente da Steinhardt. Nelle altre tracce, il ruolo di cantante principale è affidato a Walsh, mentre a Steinhardt spetta quello di seconda voce, a volte totalmente contrapposta a quella di Walsh. Di tutt'altro livello è la seconda traccia, *Song For America*. Livgren ricorda di averla scritta durante il periodo trascorso in tournée, mentre guardava il Paese dall'alto di un aereo. "Stavo riflettendo sul-

I Kansas nel 1975. Da sinistra: Kerry Livgren, Phil Ehart, Rich Williams, Robby Steinhardt, Steve Walsh, Dave Hope.

«Kerry Livgren ricorda di aver scritto *Song For America* mentre guardava il Paese da un aereo: "Stavo riflettendo sulla nostra nazione relativamente giovane"»

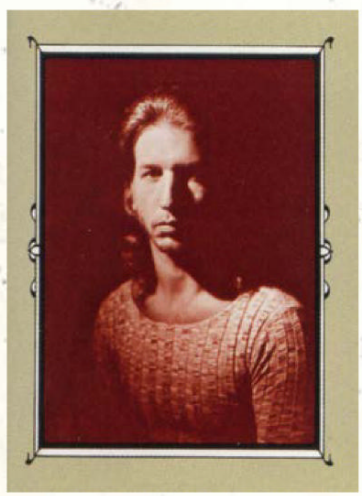
la nostra nazione relativamente giovane", avrebbe poi dichiarato. Si tratta di un brano dalla struttura sinfonica, che descrive l'America prima e dopo la colonizzazione. L'album rimasterizzato, uscito in Cd nel 2004, contiene la "single edit version" (tre minuti rispetto ai dieci dell'originale). Il retro del 45 giri, invece, presenta la versione strumentale. Terza traccia è *Lamplight Symphony*, altra composizione sinfonica di Livgren, ispirata al libro *Unfinished Symphony* di Rosemary Brown (1971). Il testo parla di un uomo depresso per la morte della moglie, che in una fredda notte invernale gli appare per consolarlo. La seconda facciata si apre con *Lonely Street*: scritta da Walsh, Hope, Williams e Ehart, è una commovente ballata in cui è presente un notevole assolo suonato con due chitarre. È la storia di un uomo che si vendica sparando all'aggressore della sua donna. *The Devil Game,* di Walsh e Hope, non ha la struttura sinfonica dei brani di Livgren, mentre le parole sostanzialmente mettono in guardia dalle tentazioni del diavolo. A posteriori, è curioso constatare come siano state scritte con largo anticipo rispetto a quelle poi contenute su VINYL CONFESSIONS (1982), in gran parte ispirate alla cristianità, per via della conversione di Livgren e Hope, cosa che creerà una frattura nei rapporti con Walsh, spingendolo a lasciare la band per divergenze artistiche. Chiude l'album *Incomudro – Hymn To The Atman*. Anche questa, come le altre composizioni di Livgren, presenta una struttura sinfonica ed è a oggi la più lunga che i Kansas abbiano mai registrato (12'11"). Nel suo libro *Seeds of Change*, pubblicato nel 1983, Livgren spiega che "la canzone illustra l'approccio sincretistico che ho adottato nei confronti della religione, in quanto cerca di combinare elementi dell'induismo con quelli del buddismo zen". Nonostante i Kansas non fossero ancora esperti compositori, SONG FOR AMERICA denota l'abilità nel passare da brani semplici e orecchiabili (possiamo definirli "pop") a brani più lunghi e strutturalmente più impegnativi, sinfonici. Il disco esce nel febbraio 1975, con una copertina firmata da **Peter Lloyd** (Jefferson Starship, Rod Stewart, Libra), raffigurante un'aquila che incombe mostrando i suoi artigli. Raggiunge ben presto la posizione n. 57 nella classifica «Billboard», vendendo 250 mila copie, ma otterrà la certificazione a disco d'oro solo nel 1980.

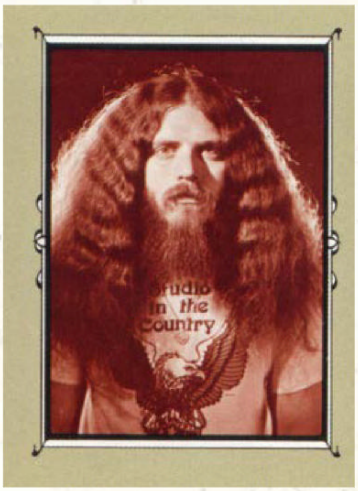


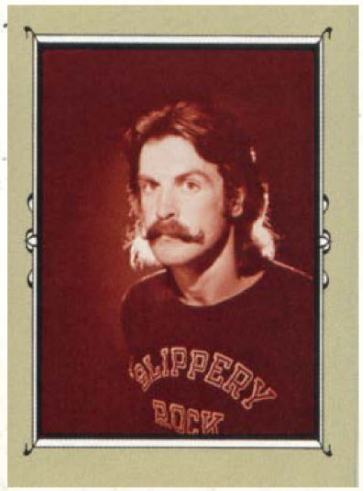
SONG FOR AMERICA (febbraio 1975).

MASQUE (settembre 1975)

Dopo essersi fatti le ossa con due album e un intenso tour, i Kansas decidono di mettere in cantiere la terza opera: MASQUE. Per farlo, la band si stabilisce al Louisiana Bayou (Washington Parish, Louisiana), soprannominato "Studio in the Country" perché, come racconta Livgren in un'intervista "era nel bel mezzo di una palude… uscivamo dallo studio e c'erano alligatori davanti all'ingresso, zanzare grandi come aerei B-52 e a volte armadilli che correvano nella sala mixer". La produzione dell'album, questa volta, viene totalmente affidata a **Jeff Glixman**. Durante le sedute di registrazione, il rapporto tra i musicisti diventa più forte: tutti vogliono che la band abbia successo e lavorano sodo per raggiungere l'obiettivo. È evidente che Walsh e Livgren emergano sia come compositori che come leader. Livgren però racconta che all'epoca il gruppo non fosse ancora sicuro della propria identità: "Il disco mette in luce il lato prog dei Kansas, ma ospi-







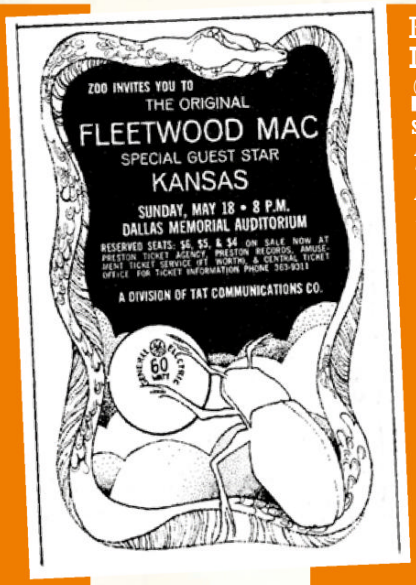
Band portraits contenuti nella busta di LEFTOVERTURE.

Kansas
SONG FOR AMERICA
(febbraio 1975)

Side One
Down The Road (3'43")
Song For America (10'03")
Lamplight Symphony (8'17")

Side Two
Lonely Street (5'43")
The Devil Game (5'04")
Incomudro – Hymn To The Atman (12'11")

Steve Walsh – organ, ARP and Moog synthesizers, lead vocals (except on *Down The Road*), backing vocals on *Down The Road* and *Lonely Street*, piano on *Down The Road*
Kerry Livgren – electric and rhythm guitars (except on *Song For America* and *Lamplight Symphony*), Moog and ARP synthesizers, ARP strings, piano (except on *Down The Road*)
Robby Steinhardt – violin, backing vocals, lead vocals on *Down The Road*
Rich Williams – electric, acoustic, and rhythm guitars
Dave Hope – bass guitar
Phil Ehart – drums, glockenspiel on *Song For America*, Moog drum and gong on *Incomudro – Hymn To The Atman*



Kansas
MASQUE
(settembre 1975)

Side One
It Takes A Woman's Love (To Make A Man) (3'08")
Two Cents Worth (3'08")
Icarus – Borne On Wings Of Steel (6'03")
All The World (7'11")

Side Two
Child Of Innocence (4'36")
It's You (2'31")
Mysteries And Mayhem (4'18")
The Pinnacle (9'44")

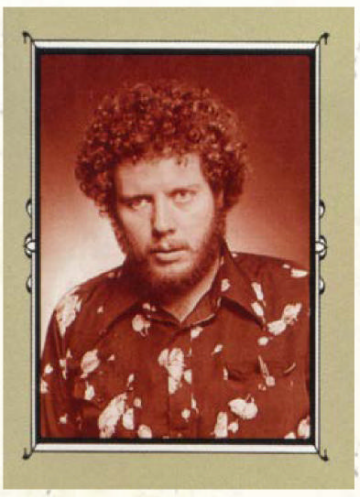
Steve Walsh – organ, piano, clavinet, Moog synthesizer, congas, lead and backing vocals
Kerry Livgren – lead and rhythm guitars, acoustic guitar, piano, clavinet, Moog and ARP synthesizers
Robby Steinhardt – violin, lead and backing vocals
Rich Williams – lead and rhythm guitars
Dave Hope – bass guitar
Phil Ehart – drums, percussion

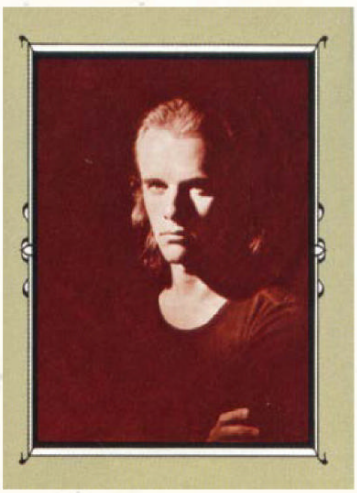
Additional musicians: Earl Lon Price – saxophone on *It Takes A Woman's Love (To Make A Man)*

ta anche brani dal tenore opposto, ad esempio *It Takes A Woman's Love*. Li metti sullo stesso album, e l'ascoltatore si chiede: 'Chi sono questi ragazzi?'. Be', anche noi ce lo siamo chiesti". In effetti, il brano d'apertura *It Takes A Woman's Love*, fu composto da Walsh per soddisfare le pressanti richieste della casa discografica di avere una canzone con il potenziale per diventare un singolo di successo (sembra che Kirshner si fosse lamentato dall'eccessiva durata di alcune canzoni). Venne anche rimixata per un 45 giri ma non ebbe il successo sperato. Il brano è da considerarsi il più banale di MASQUE, sia a livello musicale che testuale. Da sottolineare la partecipazione del sassofonista **Earl Lon Price** (Elvis Presley, John Mayall, Joan Armatrading, Al Jarreau), unico ospite dell'album.

MASQUE
(settembre 1975)

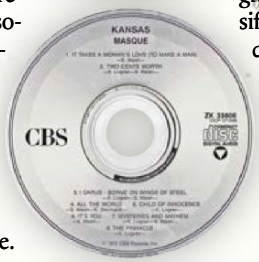
Two Cents Worth (Livgren-Walsh) è più interessante della canzone precedente. Non siamo all'interno di una struttura sinfonica, ma la musica è più in stile Kansas, mentre il testo racconta l'angoscia del musicista venticinquenne e la sua disillusione nei confronti del mondo. Con *Icarus – Borne On Wings Of Steel* (Livgren) ci riavviciniamo alle sonorità progressive che contraddistinguono la band. Ispirato al mito greco di Icaro, grazie soprattutto alle chitarre di Livgren e Williams, è uno dei momenti più stridenti e potenti dei Kansas. *All The World* ci riporta ai migliori contenuti sinfonici dei primi due dischi. La paternità è di Walsh e Steinhardt. Musicalmente parlando, il brano presenta dei passaggi notevoli e complessi che, come il precedente, riflettono pienamente lo stile della band. Il testo of-





fre una riflessione sul senso della vita, ma soprattutto sulla complessità di sperimentare insieme e in armonia nel mondo. I successivi tre brani rimarcano più il lato rock and roll (o, se vogliamo, pop) della band, piuttosto che progressive. In *Child Of Innocence* Livgren riflette sull'inevitabile realtà della morte e di come le persone pensino che accada solo agli altri. Nel già citato *Seeds Of Change*, Livgren dichiara: "L'angelo della morte canta questa canzone al bambino innocente, e ciò è particolarmente evidente nel ritornello. La 'lama' si riferisce specificamente all'immagine del mietitore. Spesso mi sono ritrovato a soffermarmi su questo tema negativo e minaccioso riassunto nell'ultimo verso. La verità era innegabile, ma ancora una volta non avevo nessuno a cui rivolgermi". L'edizione in Cd (2001) contiene una versione che potremmo definire "demo". In realtà, si tratta di un estratto registrato durante le prove per un concerto.

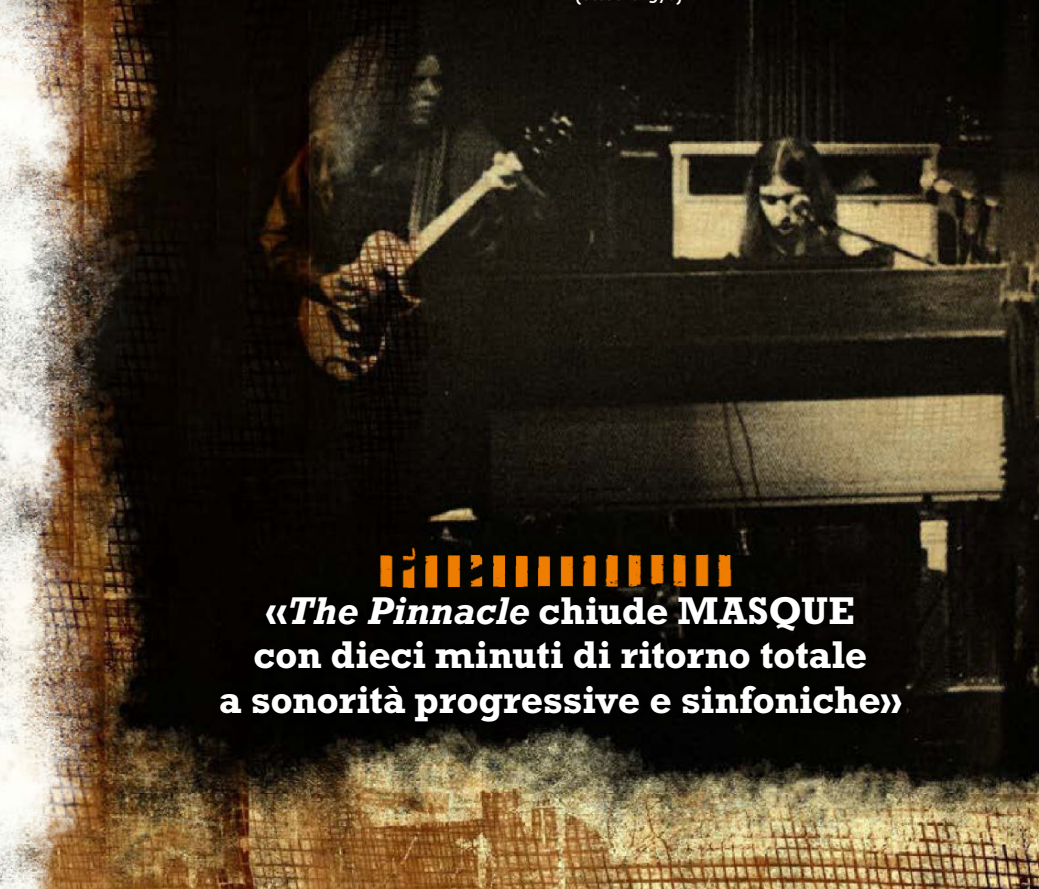
It's You è di Walsh, che si dimostra sempre a suo agio con sonorità rock and roll. Il testo esprime l'amore di un uomo verso una donna. Anche di questo pezzo nel Cd del 2001 è stata inserita una versione demo, estratto di una sessione di prove. *Mysteries And Mayhem* (Livgren-Walsh), denota ancora sonorità rock and roll e racconta l'incubo di qualcuno lanciato in una fuga disperata per non essere raggiunto dal suo inseguitore. *The Pinnacle* (Livgren) chiude l'album con quasi dieci minuti di ritorno totale alle sonorità progressive e sinfoniche, dove Livgren prova a mettere nero su bianco ciò che considera irraggiungibile. Sempre in *Seeds Of Change*, scrive: "Ho scoperto che stavo passando da una filosofia all'altra, ma nulla poteva liberarmi dal vuoto che sentivo o darmi un vero significato e soddisfazione". Da sottolineare come questo e il brano precedente sembrino collegati. Infatti, le note presenti nella coda finale di *Mysteries And Mayhem* sono praticamente le stesse dell'inizio di *The Pinnacle*. Per la copertina dell'album, i Kansas scelgono di utilizzare *Acqua*, quadro del 1566 di **Giuseppe Arcimboldo**. Il dipinto fa parte di quattro opere che raffigurano dei volti umani di profilo, formati da diversi oggetti e animali che hanno a che fare con il tema del dipinto. In questo caso, il volto rappresentato in *Acqua* è formato da creature marine.



Verso il successo

MASQUE riscuote scarso successo, nonostante contenga anche composizioni di notevole pregio. Come sottolineato dallo stesso Livgren, però, l'opera paga il prezzo della ricerca di una identità artistica più definita. L'album raggiunge la posizione n. 70 nella classifica «Billboard» (diventerà disco d'oro nel 1977). Nonostante il tour promozionale veda i Kansas aprire i concerti per artisti come Nazareth, Blue Öyster Cult, Peter Frampton, Aerosmith, Ted Nugent, Queen, Bad Company e Bob Seger, l'insuccesso commerciale si riflette inevitabilmente sulle esibizioni live, che attirano sempre meno pubblico, in particolare durante le date in cui i Kansas risultano essere l'attrazione principale. La band entra in crisi, tanto che i musicisti prendono in seria considerazione l'ipotesi dello scioglimento. Come raccontato da Kerry Livgren nel documentario *In His Words* (2015), pare che Kirshner in persona abbia minacciato di stralciare il loro contratto, lasciando alla band solo un'ultima possibilità. Così, i Kansas si troveranno ad affrontare un momento di grande difficoltà. Steve Walsh sperimenterà per la prima volta il blocco dello

LEFTOVERTURE (ottobre 1976).



«*The Pinnacle* chiude MASQUE con dieci minuti di ritorno totale a sonorità progressive e sinfoniche»

Tra fumetti e musica

Marcello Bondi, classe 1995, decide di intraprendere la carriera di sceneggiatore nel 2014. Da sempre, cerca di spaziare tra i vari generi narrativi, seguendo unicamente la sua passione: raccontare storie. Ha scritto tre soggetti per la serie regolare di «Diabolik» e altri due albi sono tratti da una sua idea iniziale. Scrive un soggetto breve per «Tex», pubblicato sul "Color Tex" n. 14. La storia viene pubblicata anche in Croazia, Norvegia, Brasile e Serbia. Scrive due storie per Disney, una pubblicata in Italia su «Zio Paperone» n. 36 e in Brasile su «Tio Patinhas» n. 31, l'altra pubblicata in Italia su «Topolino» n. 3529. Scrive due storie brevi per *Zagor*, pubblicate sugli «Zagor Più» n. 3 e n. 15. La prima esce anche in Croazia e in Turchia. Nel 2022 realizza la sua prima miniserie a fumetti (*Samurai 2.0*) per il mercato americano, poi uscita in Germania (MarGravio Editor) e in Italia (Spaghetti Comics). Nel 2023 è tra gli autori del graphic novel *Odino Buzzi: Cronista Detective* (Round Robin Editrice), omaggio all'immaginario narrativo di Dino Buzzati, collaborando anche all'adattamento dell'opera in un radiodramma per RSI – Radio Svizzera Italiana. Dal 2023 insegna sceneggiatura e storytelling all'ADAC – Accademia delle Arti Creative di Modena. In Francia pubblica il graphic novel *Wanderer* per Éditions Clair de Lune. Collabora con vari editori italiani ed esteri. È attivo sui social network e sul suo sito web: *https://marcellobondi.jimdofree.com*.

scrittore, lasciando a Livgren l'arduo compito di comporre tutti i brani del nuovo album che, come sottolineato da Kirshner, questa volta dovrà essere un successo. O dentro o fuori. Forse sarà proprio questo ultimatum che spingerà il polistrumentista a comporre *Carry On Wayward Son* (che si può tradurre con "vai avanti figlio ribelle"). I fan della band sanno già come andrà a finire: il nuovo album, intitolato LEFTOVERTURE (ottobre 1976), sarà un successo che lancerà i Kansas a livello mondiale… ma questa è un'altra storia, che magari racconteremo il prossimo anno.

I Kansas pubblicheranno il loro primo live, il doppio TWO FOR THE SHOW, nel 1978. A sinistra: Marcello Bondi visto da Daniele DAF Afferni.

NEL PROSSIMO NUMERO

CITTÀ FRONTALE

PRIMA E DOPO GLI OSANNA

IQ

NUOVO ALBUM & INTERVISTA

LANDBERK

RETROSPETTIVA

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Archivio Ferraina, Archivio Lelli/Masotti, Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Marcello Bondi, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Foresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Giovanni Loria, Roberto Lorici, Raimondo Luciani, Simone Mazzilli, Viola Nocenzi, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Andrea Pintelli, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Paolo Soriani, Riccardo Storti, Stefano Tarquini / The Lunatics, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta - Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A. Fondata nel 1993 da Mario Sprea
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Clara Manuelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20092 Cinisello Balsamo (Mi)

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

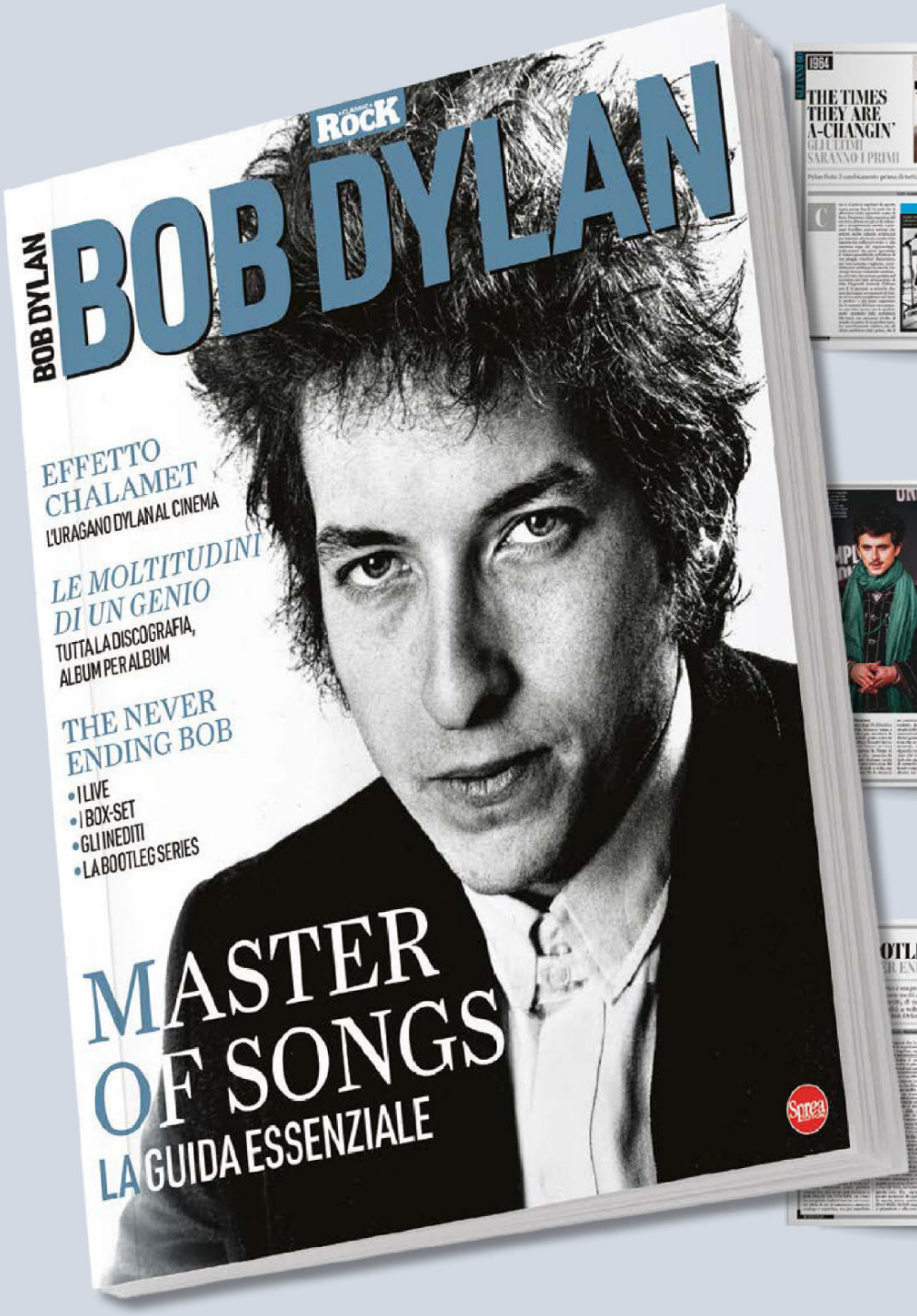
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

La storia, la discografia e tutte le pubblicazioni
IL PIÙ COMPLETO SPECIALE DA COLLEZIONE

IMPERDIBILE!



112 PAGINE A COLORI

TUTTO SUL NUOVO FILM NELLE SALE

FOTO RARE ED ESCLUSIVE

IN EDICOLA

Disponibile anche sullo store online www.sprea.it/bobdylan

Scansiona il QR Code

Sprea Editori, priodici di qualità dal 1993

PROG ITALIA

STEVEN WILSON
L'OTTAVO SIGILLO

PATTO

JAZZ, ROCK
E ALTRE STORIE

PREMIO FRANCESCO DI GIACOMO

FINALMENTE BIG!

ECHOLYN

NUOVO ALBUM

BIMESTRALE ✶ #59 ✶ € 9,90

9 772039 649369 50059

P.I. 20-03-25 ✶ APRILE-MAGGIO
IN CONTO DEPOSITO